IULIAN BOLDEA

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

EDITURA ARDEALUL

2002

Iulian Boldea

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

ISBN 973 – 8406 – 04 – 8

Uniunea Scriitorilor din România
Editura *Ardealul*
Consilier editorial: *Eugeniu Nistor*
Lector: Cornel Moraru
Format 16/61 x 86; coli tipo: 38
Bun de tipar: 15. 03. 2002
Copyright © Iulian Boldea 2002

IULIAN BOLDEA

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

EDITURA ARDEALUL

2002

Argument

Paginile de față nu se vor nicidecum o tratare exhaustivă a perioadei contemporane (de altminteri, lacunele, absențele se observă de la o privire chiar superficială). E o culegere de eseuri şi studii critice care îşi propune să ofere o viziune personală, inevitabil subiectivă, oricâte veleități de obiectivitate ne-am aroga, asupra unui segment important al literaturii române. Meritul lucrării noastre – de va fi având unul – este de a încerca o panoramare a producțiilor literare şi a autorilor mai semnificativi ai epocii vizate dintr-un unghi inedit. Şi anume, am pus față în față secvențe ale literaturii române din țară cu o secvență consacrată poeziei, prozei, memorialisticii ori criticii literare din exil. Am considerat astfel că, printr-o aşezare în oglindă a acestor două realități (culturale şi nu numai) imaginea lor s-ar completa, ar căpăta un spor de autenticitate, ar primi, de nu evidențele, măcar aparențele unei obiectivări a viziunii.

Mărturisim, de asemenea, că nu am adoptat o anumită metodă în comentarea unor opere şi a unor scriitori, deoarece nu credem în eficiența unei metode exclusive, care prin excesivă întrebuințare îşi dovedeşte adesea inutilitatea şi ineficiența ori insuficiența gnoseologică. Am recurs, aşadar, la metoda *adecvării* la relieful operei, singura, în opinia noastră, care dă seamă de adevărul acesteia, de conformația ei aparentă ori de profunzime. De altminteri, nu există, trebuie s-o recunoaştem, critici ai unor metode (i.e. care sunt sclavii unor instrumente metodologice) şi care să-şi merite numele,

ci doar critici care au apelat sau apelează la o anume metodă datorită valorii ei funcționale.

Panoramarea literaturii contemporane are, aşadar, scopul de a reține, din noianul de apariții editoriale şi din mulțimea de scriitori apăruți de o bucată de vreme, pe cei mai semnificativi, pe cei care au căutat, prin creațiile lor, să ilustreze o paradigmă modernistă sau postmodernistă, o atitudine etică şi estetică, unii dintre aceştia, nu puțini, constituindu-se chiar ca modele şi exemple, adevărate repere deopotrivă în ordine morală şi literară.

Evident, lucrarea noastră este doar un prim pas spre o privire exhaustivă asupra literaturii române contemporane, unde apele sunt departe de a se fi liniştit, nu s-au despărțit cu totul de uscat, iar tentativele de "revizuire", de reconsiderare a staturii estetice a unor scriitori nu s-au încheiat, căpătând chiar accente partizane. În opinia noastră, literatura nu poate fi judecată prin criterii extraestetice, prin prisma unor evaluări de ordin moral, etnic, politic etc. Examinarea unei opere literare sau a unui scriitor trebuie efectuată exclusiv din unghiul valorii sale – dacă există – fără ca implicații de ordin biografic, social etc. să impieteze asupra cercetării. Omul trebuie să fie, pe cât e cu putință, pus între paranteze, pentru că, o spunea încă Proust, nu eul biografic este responsabil de plăsmuirea unei opere literare, ci eul de profunzime, acea parte inefabilă din făptura creatorului imposibil de evaluat în toată amploarea şi abisalitatea sa.

Pe de altă parte sunt cu totul regretabile demisiile morale ale unor creatori care au pactizat cu puterea comunistă într-un fel sau altul, din diverse motive – unele scuzabile, altele deloc, sunt de condamnat accesele de colaboraționism ale unor creatori care, în timp ce alții se aflau în închisori, au ocupat fotolii academice ori funcții copios remunerate. Am acordat, de aceea un spațiu considerabil unor pagini de memorialistică (Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Mircea

Zaciu, Dumitru Țepeneag etc.) extrem de semificative pentru imaginea cvasiapocaliptică a societății şi culturii româneşti din perioada comunistă.

Suntem conştienți că demersul nostru este lacunar şi că "lista" *scriitorilor români contemporani* ar putea fi mult lărgită. Sperăm, de aceea, ca timpul să ne acorde şansa unui al doilea volum în care omisiunile să nu fie atât de bătătoare la ochi, iar imaginea literaturii române de azi mai cuprinzătoare şi mai lămuritoare.

Autorul

I. Poezie

Geo Dumitrescu

Destinul poetic al lui Geo Dumitrescu a fost, pe bună dreptate, asumat de critica literară din perspectiva frondei şi a protestului – implicit şi explicit – la adresa carenţelor realului dar şi la adresa unor modalităţi de a reprezenta liric aceste realităţi. Înscriindu-se într-o tradiţie a "antiliteraturii" româneşti, poezia lui Geo Dumitrescu a fost pusă, de Gheorghe Grigurcu, de pildă, sub semnul "avangardismului popular" (sintagmă creată după modelul celei de "suprarealism popular", aplicată lui Jacques Prévert): "avem de a face cu o «vulgarizare» a unei experienţe ce se consumă într-un mandarinat «modernist», într-un purism *sui generis*, care transformă drapelul negru al anarhiştilor în negrul costumului de gală, printr-o bizară încercare de clasicizare a celui mai dezlănţuit inconformism".

Una din multele întrebări pe care le poate suscita poezia lui Geo Dumitrescu este în ce măsură fluxul negativist şi nonconformist al interogaţiilor transcrise în vers îşi păstrează moblilurile etice şi estetice, cât şi energia semantică în zilele noastre, adică la mai bine de jumătate de veac de la data enunţării lor. Cert este, în primul rând, că poezia lui Geo Dumitrescu nu are deloc un aer "vetust", anacronic. Dincolo de "mode şi timp", lirismul său şi-a păstrat intacte energiile demitizante şi amploarea semnificaţiilor, subtextul ironic şi sarcastic şi savoarea lexicală. Revolta "antiburgheză", dispoziţia de frondă se conjugă cu un vers de o desăvârşită transparenţă şi

directețe, ce-şi asumă anticalofilia ca pe o normă "prestabilită" a discursului liric. Din aceste motive, retorismul versurilor lui Geo Dumitrescu ține nu atât de tonalitate sau atitudine, cât de structura creației, deoarece, chiar atunci când viziunea lirică pare abstrasă, detaşată ori autoreflexivă, întoarsă asupră-şi, ea conține, de fapt, întotdeauna, un "mesaj"ce se adresează unui destinatar (care poate fi acel baudelairian "cititor ipocrit" cu care eul poetic se găseşte într-un permanent dialog)

Cărțile lui Geo Dumitrescu reconstituie astfel traseul unui autor ce a marcat într-o măsură extrem de importantă lirismul românesc după al doilea război mondial, în structurile şi manifestările sale cele mai profunde, lucru observat, între alții, şi de G. Dimisianu: "dintre poeții generației lui, Geo Dumitrescu este acela care are cei mai mulți urmaşi literari, fii, nepoți şi chiar strănepoți, toți în linie dreaptă (…). Nu voi ezita să-l înscriu, la acest capitol, pe Marin Sorescu, şi el cultivator al limbajului uzual, desolemnizat, al depoetizării expresiei poetice, al umorului scos din manevrarea unor jocuri verbale, calambururi etc. dar încă şi mai potrivit ar fi să-l amintesc pe Mircea Dinescu (...). După aceştia doi, pe Geo Dumitrescu îl aflăm răspândit, ca să vorbim astfel, în mai toată poezia generației optzeciste şi nouăzeciste (nepoții şi strănepoții!), la rândul ei această poezie, devoratoare de «cotidian», sarcastică, ludică, destructurantă şi destabilizatoare".

În acest fel, se poate observa că demersul poetic al lui Geo Dumitrescu îşi are punctul de plecare într-o atitudine de revoltă, de inaderență la o realitate contrafăcută, nenaturală; poet cu o incontestabilă "priză" la real, Geo Dumitrescu îşi arogă prerogativele sarcasmului şi ale ironiei şi dintr-un acut sentiment al inadecvării expresiei literare la datele concretului. Resimțind cu o rară acuitate cuvântul poetic ca pe o modalitate de comunicare alienată şi alienantă, improprie unui dialog estetic autentic, autorul recurge la o "democratizare" a limbajului poetic, restrângând anvergura vocabulelor consacrate şi

relativizând amploarea temelor cu un prestigiu consolidat dar, pe de altă parte, constrângător. Din această nevoie de adevăr, din această imperioasă necesitate a "credibilității" se naşte şi dispoziția interogativă a poetului, fascinația dubitativă ce se insinuează treptat în inima poemului, spațiul liric fiind configurat permanent ca un dialog, o alternanță de întrebări şi răspunsuri, precum în foarte cunoscuta poezie *Dar eu spun mereu*: "(…)Şi discutam mereu, şi ziceam… şi vorbeam, -/ «dar fiți atenți! – spunea domnu-nvățător -/ trebuie să stăm la o distanță egală/ de lucruri, de *nu* şi de *da*!»/ şi eu ziceam *oare*, şi tu spuneai *însă*,/ şi el zicea *una-alta*, şi vorbele/ se-mbrânceau unele peste altele,/ şi ardeau enorme iluzii şi gânduri mănoase/ iluminând până departe, astfel că/ discuția părea lâncedă şi fără picioare,/ şi tocmai de aceea apăru, ca un strigăt puternic,/ nevoia mişcării, risipindu-ne/ într-un umblet înfrigurat, în zig-zag/ cu ochii deschişi, cu ochii-n pământ, căutând…/ şi eu spuneam *totuşi*, şi tu spuneai *parcă*,/ şi mai căzu un cuvânt tremurat, ori/ un cuvânt de taină, *îndoială* sau aşa ceva".

E semnificativ, pe de altă parte, modul în care retorismul metodic, asumat al autorului (care ține deopotrivă de formulă şi de intenție) se armonizează cu atitudinea de frondă ce este constitutivă acestor versuri. Conştiință lirică reflexivă şi autoreflexivă, Geo Dumitrescu relativizează – în doze bine calculate de ironie, sarcasm şi demitizare – poncifele afective şi expresive ale poeziei, dându-le o nouă anvergură şi tonalitate. Denunțând "mâzga livrescă, blestemata încremenire a vorbelor tocite, îndobitocite în sensuri", poetul aspiră la un "eden pierdut" al cuvântului originar eliberat cu totul de convențiile succesive care îl împovărează necontenit. Structură poetică heraclitică şi agonală, pentru care discursul liric presupune perpetuă reacție polemică, ca şi împotrivire la orice formă de "încremenire", Geo Dumitrescu îşi articulează viziunile poetice într-un regim al naturaleții şi firescului, în care frazarea, deşi pare cu totul eliberată de canoanele ritmice, se supune totuşi

unui suplu ritm interior ce dictează cursivitatea enunţurilor. Din acest motiv, poemele lui Geo Dumitrescu îşi păstrează construcţia liberă şi riguroasă, iar arhitectura impecabilă a versului nu interzice deloc forma "directă", angajată, a imaginilor.

Trebuie precizat însă că atitudinea de revoltă împotriva canoanelor estetice şi a poncifelor de orice fel nu e cultivată în sine, nu are o ţinută complet negativistă, ci presupune, ca un just corolar, valoarea morală subiacentă, expusă cu o artă subtilă a sugestiei şi persuasiunii poetice. Antisentimental într-o vreme când sentimentalismul se manifesta sub diverse forme şi în literatură, Geo Dumitrescu îşi travesteşte atitudinile şi stările lăuntrice în măştile jumătate grave, jumătate bufone ale prozaismului voit, declarat ca atare. Dacă, o dată cu lirismul lui Geo Dumitrescu "în clepsidra poeziei începe să curgă nisipul prozei" (Ioan Buduca), nu e mai puţin adevărat că o poezie ca aceasta îşi mărturiseşte, alături de fecunda apetenţă pentru real, şi o anvergură metafizică, una nu explicită, ci subsidiară şi aluzivă, ce se manifestă în tentaţia poetului de a capta în poemele sale sensurile lumii, de a circumscrie liric conotaţiile şi adevărurile tragice ale condiţiei umane. Ameninţarea timpului şi a unei istorii alienante, percepţia fragilităţii fiinţei în faţa spiritului gregar, copleşitorul sentiment de panică în faţa proliferării monstruoase a materiei sunt stări de spirit esenţiale ce tutelează lirismul lui Geo Dumitrescu, unul dintre cei mai importanţi poeţi contemporani, martor necruţător şi lucid al acestui timp ce se oglindeşte – cu un halou ironic şi demitizant – în rigoarea şi fascinaţia interogativă a poemelor sale.

Nichita Stănescu

Spațiul poetic pe care îl delimitează, printr-o asumare deopotrivă lucidă şi pregnantă Nichita Stănescu este, concomitent, s-ar putea spune, un spațiu al rupturii şi al continuității. Astfel, pe de o parte, poetul refuză, în mod programatic, poezia didactică şi epică, ce "canonizează" realitatea reducând-o la manifestările şi aspectele ei aparente, contingente şi, pe de altă parte, preia, cu fireşti nuanțări, experiența liricii interbelice, pe care o integrează în propriul său sistem poetic ca pe o acceptare şi asumare a însăşi esenței poeticității. Această fecundă dualitate a *refuzului* şi *acceptării* e vizibilă şi la nivelul limbajului poetic, limbaj care, departe de a miza pe *literalitatea* implicată dialectic, pe discursivitatea lozincardă sau pe vectorul "dizolvării sinelui în genericul «clasei»", cum observă Cristian Moraru, se integrează într-un elan liric profund personaliza(n)t, în care retorica subiectivității capătă alura unei redescoperiri a sinelui iar "tranzitivitatea" comunicării poetice proletcultiste e respinsă în beneficiul reflexivității şi literarității, a unei scrieri conotative, substanțial metaforice.

În această privință, primele cărți ale lui Nichita Stănescu (*Sensul iubirii* şi *O viziune a sentimentelor*) traduc, în versuri marcate de accente ale senzorialității, o adevărată mitologie a identității. Universul liric trasat în aceste volume este unul auroral, marcat de o jubilație a trăirii şi a rostirii poetice. De altfel, s-ar putea preciza că în această lume a începuturilor, în

care conştiinţa ia act, cu exultanţă participativă, de miracolul existenţei, coincidenţa între trăire şi rostire e aproape desăvârşită. E ca şi cum silueta obiectelor s-ar răsfrânge, fără rest, instantaneu, în oglinda gândului poetic, după cum cuvintele poetului ar dobândi substanţialitatea, materialitatea şi savoarea obiectelor în sensul în care Nicolae Manolescu vorbea, de pildă, despre lirica lui Nichita Stănescu ca de o "poezie care se face pe sine ca obiect, într-un continuu schimb de materii cu lumea, care se construieşte realmente, sub ochii noştri, în timp ce, asumând realul, îi transmite propria lui existenţă verbală".

Poeziile acestei prime vârste instituie aşadar un lirism al celebrării unităţii cosmosului, în care eul contemplator se integrează armonios, fără crispări ontologice, eliberat de orice accente sceptic reflexive, într-o comuniune empatică, nemediată cu elementele ale căror manifestări devin tot mai mult forme analoge şi complementare sufletului vitalist al poetului. Această abundenţă dionisiacă a senzaţiilor se revelază cu cea mai limpede acuitate într-un poem precum *Dimineaţă marină*, în care evocarea e regizată textual prin juxtapunerea unor imagini plastice, de o tulburătoare concreteţe, imagini al căror dinamism cromatic se resoarbe în imperceptibilul nuanţei; această poetică a nuanţei reconstituite cu precizie marchează şi mai clar subiectivismul stării lirice, emoţia gravă pe care o provoacă impactul conştiinţei cu lucrurile, într-un peisaj aproape generic, în esenţialitatea sa arhetipală. Sentimentul *trezirii* conştiinţei semnifică, în fond, revelaţia cunoaşterii ce poate fi explicitată mai curând ca o co-naştere, o zămislire ce pune laolaltă, într-un întreg indestructibil, subiectul şi obiectul, eul şi lumea: "O dungă roşie-n zări se iscase/ şi plopii, trezindu-se brusc, dinadins/ cu umbrele lor melodioase/ umerii încă dormind, mi i-au atins.// Mă ridicam din somn ca din mare, scuturându-mi şuviţele căzute pe frunte, visele,/ sprâncenele cristalizate de sare,/ abisele" (*Dimineaţă marină*).

Mişcarea ascensională, a soarelui şi a sinelui deopotrivă, e desenată de poet printr-o reverberaţie sinestezică în care simţurile se contopesc într-o jubilaţie a percepţiei, prin care cunoaşterea exteriorităţii şi cunoaşterea sinelui sunt echivalente. Un alt poem semnificativ pentru această temă a unităţii eului cu lumea, a identităţii dintre subiect şi obiect este *O călărire în zori*, nu întâmplător dedicat lui "Eminescu tânăr"; dincolo de romantismul de viziune şi de trăire, uşor perceptibil, de altfel, poemul transcrie depăşirea cercului cognitiv, uşor claustrant, instaurat de senzaţii, ca şi încercarea de transcendere a orizontului limitat al fiinţei înspre acea metarealitate recuperatorie desemnată de cuvântul poetic. Elanul liric se îndreaptă, de această dată, spre depăşirea tăcerii şi asumarea, într-o tonalitate frenetică, a *expresiei*, ca modalitate privilegiată a conştiinţei de a dialoga cu universul, într-un permenent efort de a accede la lumina cunoaşterii, fapt remarcat, între alţii, de Ştefania Mincu. În acest mod, metafora luminii, fundamentală pentru lirica lui Nichita Stănescu, poate fi echivalată aici cu ipostaza verbului poetic, căci, aşa cum lumina e, concomitent, undă şi corpuscul, având, aşadar, o realitate duală, în care antinomiile se conciliază şi cuvântul poetic e, simultan, obiect şi subiect, reprezintă tranzitivitate şi reflexivitate, înglobând în structura sa inefabilă Semnul, Sensul şi Referentul într-un tot organic. Naştere a conştiinţei şi elogiu al cunoaşterii, invocare a esenţialităţii cuvântului dar şi evocare a sacralităţii lumii, poezia *O călărire în zori* are toate datele mitopoetice ale unui spaţiu arhetipal, în care armonia dintre eu şi lume e indiscutabilă iar exultanţa imagistică nu e decât expresia freneziei vitale ce tulbură contururile lucrurilor şi fiinţelor, subiectivizându-le, imprimându-le energia afectivă a eului poetic; acest fapt explică oarecum acea "percepţie senzorială a lumii, exagerată vizual, strălucitoare şi diafană" de care face vorbire Petru Poantă .

Saltul în lumină pe care îl presupune cunoaşterea, naşterea conştiinţei ca însumare şi asumare a limitelor şi a

posibilităților ființei umane de a le transcende transpar în versuri limpezi în care pregnanța imaginilor cu contur bine delimitat se îmbină cu dinamismul viziunii, transparentă şi densă deopotrivă: "Soarele rupe orizontul în două./ Tăria îşi năruie nesfârşitele-i carcere,/ Sulițe-albastre, fără întoarcere,/ privirile mi le-azvârl, pe-amândouă,/ să-l întâmpine fericite şi grave./ Calul meu saltă pe două potcoave./ Ave maree-a luminilor, ave!".

Sentimentul plenitudinii vitale, al *privirii* obiectelor şi al integrării armonioase a eului liric într-un spațiu cu conotații pozitive e generat însă mai ales de activarea sentimentului erotic, ce are rolul de a conserva identitatea eului cu sine şi comunicarea cu *celălalt*. Erosul produce astfel o redimensionare a elementelor universului, o dispunere a lor, printr-o mişcare centripetală, în jurul subiectului liric, care percepe, pe de o parte, universul ca pe un tot coerent, armonios şi, pe de altă parte, distinge lumea sub spectrul unei apropieri paradigmatice de lucruri: "Mâinile mele sunt îndrăgostite,/ şi, iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc(…)" (*Vârsta de aur a dragostei*). Această etică şi poetică a participării eului la esențialitatea lumii prin percepția subiectiv-erotică a lucrurilor, prin fascinația erosului întemeietor, dar şi prin jubilația senzorială a subiectului aflat în fața primului contact cu lumea conduce în cele din urmă la tema cuvântului, o temă extrem de fecundă în lirica nichitastănesciană.

Dacă în primele volume *cuvântul* ca instrument al comunicării poetice, dar şi ca expresie a comuniunii cu lumea era perceput sub specia identității şi identificării cu lucrurile şi cu eul cunoscător, ca o consecință a asumării nemediate a impulsului vitalist, senzorial, începând cu volumul *11 elegii* poetul oglindeşte în versul său tot mai mult şi aporiile cuvântului, stările sale de criză, meditând, de exemplu, asupra diferenței fundamentale, asupra rupturii dintre dimensiunea interioară şi cea exterioară a logosului. *Elegiile* expun astfel,în

ordinea unei mitologizări a cuvântului poetic, sentimentul tragic al cezurii dintre eu şi lume, sentiment anunţat, de altfel de revelaţia dureroasă a timpului dizolvant în volumul *Dreptul la timp* şi de descoperirea *alterităţii*, a distanţei, gnoseologice şi ontologice, dintre subiect şi obiect. De altfel, antinomia eu/ univers se produce şi prin alienarea inevitabilă a fiinţei umane, care percepe cuvântul ca pe un simulacru cognitiv, după cum notează Ştefania Mincu: "Cuvântul este o absenţă ce suplineşte precar alteritatea, distanţa dintre eu *şi* altul său, distanţă ce se datoreşte în esenţă timpului. Definirea timpului devine din ce în ce mai grea; se descoperă o unicitate a lui, dar ca închidere, ca imposibilitate de răsfrângere în afară, mărginită fiind de abisul timpului, care este diferit de timpul conştiinţei".

Desemnând, în cadrele conceptual-manieriste ale *Elegiilor*, drama eului provocată de alterarea fiinţei sub impulsul timpului, dar şi distanţa resimţită cu dramatism dintre interioritate şi exterioritate, poetul defineşte cuvântul ca pe o realitate monolitică, eleată, care îşi este suficientă sieşi, nu se înscrie în fluxul Istoriei, fiind expresia unei perfecte interiorităţi, ca şi Ideea hegeliană: "El începe cu sine şi sfârşeşte/ cu sine./ Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l/ urmează nici o coadă de cometă.// Din el nu străbate-n afară/ nimic; de aceea nu are chip/ şi nici formă. Ar semăna întrucâtva cu sfera,/ care are cel mai mult trup/ învelit cu cea mai strâmtă piele/ cu putinţă. Dar el nu are nici măcar/ atâta piele cât sfera.// El este înlăuntrul desăvârşit, şi,/ deşi fără margini, e profund/ limitat./ Doar de văzut nu se vede" (*Elegia întâia*).

Sugestia idealităţii cuvântului nu lipseşte cu totul în *Elegii*; acestea transpun, însă, caracterul arbitrar şi tragic, în acelaşi timp, al cuvintelor, care denumesc şi trădează obiectele, le desemnează şi le de-semnifică, imprimând un sens uman obiectualităţii lumii şi, astfel, falsificând-o. De altfel, în *Cartea de recitire*, poetul însuşi precizează că "poezia în esenţa ei nu ţine de cuvinte. Esenţa poeziei nu trebuie mai întâi căutată în

limbă… Limba pentru poezie nu este altceva decât un vehicul. Dar ea, poezia, se face simțită prin limbă, pentru că, din toate părțile trupului vorbirea seamănă cel mai puțin cu rădăcina sa, cu trupul, după cum frunza seamănă cel mai puțin cu rădăcina copacului". Pe de altă parte, dacă în prima elegie tema identității este transpusă în termenii interiorității, într-o viziune şi percepție eleată, prin care Ființa îşi este suficientă sieşi iar subiectul nu este, încă, dislocat de obiectualitate ("El este înlăuntrul desăvârşit,/ interiorul punctului, mai înghesuit/ în sine decât însuşi puctul"), în *Elegia a doua, getica* se insinuează, tot mai persistent, ideea alterității, a distanței dintre subiect şi obiect şi, implicit, a alienării ființei.

Nicolae Manolescu notează, de altfel, că nucleul semantic al elegiilor "e aceeaşi îndoială de puterea simțurilor, criza spiritului însetat de real, o pendulare între sinele ce nu poate ieşi din sine şi o lume care nu există decât în acest act dramatic de contemplație". Tocmai de aceea, inserția alterității, a absenței şi golului aşază creația lui Nichita Stănescu de după volumul *Dreptul la timp* sub semnul unui tragism ontologic şi al unui scepticism gnoseologic, în măsura în care criza existențială pe care o străbate poetul se reflectă, cu o relativă fidelitate, într-o criză a comunicării poetice, provocată, cum arăta şi Marian Papahagi, de "căutarea ideii până la semnificația ultimă a acestei căutări, ideea de cuvânt". Sciziunea produsă în interiorul limbajului nu traduce, de altfel, decât pierderea unității sinelui sub impulsul dezagregant al timpului, al istoricității, confruntarea dintre identitate şi alteritate, într-un joc, înscris în registrul gravității existențiale, al *semnului* aflat în căutarea *sensului* ce defineşte o anumită viziune poetică.

Lirica lui Nichita Stănescu circumscrie astfel, în liniile sale cele mai definitorii, un spațiu de complementaritate, în care identitatea şi alteritatea, imaginea sinelui şi ipostazele celuilalt sunt termenii unei ecuații existențiale şi gnoseologice, a cărei soluție ar putea fi dată de poetica *necuvintelor*, prin intermediul

căreia antinomia obiect/ subiect îşi poate găsi o relativă conciliere, o reintegrare benefică în referențialitatea lumii percepută ca un întreg armonios şi coerent şi, nu în cele din urmă, o redescoperire şi reîntemeiere a sinelui.

Ştefan Augustin Doinaş

În ființa literară a lui Ştefan Augustin Doinaş conviețuiesc, într-o armonie desăvârşită, două dimensiuni aparent distincte, dar, în fapt, consubstanțiale, în măsura în care ele sunt rodul aceloraşi opțiuni poetice şi filosofice urmate cu extremă consecvență de-a lungul timpului; e vorba, mai întâi, de o riguroasă, aplicată şi, mai cu seamă, fermă conştiință a poeziei şi, în al doilea rând, de o viziune poetică, cu alt cuvânt o practică a scriiturii întru totul armonioasă şi de o lămuritoare coerență.

Mereu încercat de tentația autodefinirii, a explicitării de sine, poetul a căutat să-şi impună câteva adevăruri perene, în virtutea unui clasicism esențial, subsumabil temperamentului său de stirpe apolinică. Lirica lui Ştefan Augustin Doinaş prinde contur dintr-o nevoie imperioasă de armonie şi raționalitate, căutându-şi efigiile în valorile poeziei dintotdeauna, care sunt retranscrise cu o "umilitate" ce dă sens acelui "epigonism major" despre care face vorbire poetul într-un pasaj eseistic: "marile adevăruri s-au rostit de mult şi rolul artistului de azi e doar acela de a furniza o nouă formulare a lor". Poetul, artistul în genere, reia marile adevăruri şi mituri ale umanității, refuzându-şi orgoliul invenției şi asumându-şi doar acel ingeniu oarecum exterior, formal, al remodelării, rescrierii, refacerii unor modele originare. Această concepție despre poezie ca rezultat al interferenței unor texte preexistente, ca produs intertextual poate fi, după Marian Papahagi, un argument decisiv al modernității lui Doinaş.

Pe de altă parte, între poetica şi poietica lui Ştefan Augustin Doinaş corespondenţele, ba chiar echivalenţele sunt cât se poate de explicite şi revelatoare. Astfel, unei concepţii despre poezie de nuanţă neo (sau post) clasică, ce mizează pe exemplaritatea toposurilor, pe rigoare expresivă şi apolinism formal îi corespunde o poezie de o amplă deschidere spre idee, nutrită de o viziune "eleată" (Ovidiu Cotruş) asupra existenţei. Exultanţa contingentului, elocvenţa policromă, proteică a realului se resorb în aceste poeme în esenţialitate şi nostalgie a originarului. Recursul la arhetip e, în fond, resortul care pune în mişcare mecanismul poetic, precum şi tectonica imaginarului, imprimându-i o funcţionalitate estetică de o desăvârşită armonie, lucru observat, între alţii, şi de Al. Cistelecan: "Contactul ei (al poeziei lui Doinaş, n.n.) nu se realizează la nivelul de jos al aparenţelor, ci la cel ideal, al esenţelor. Nu lumea intermediază relaţia poetului cu absolutul, ci, dimpotrivă, acesta e cel ce mijloceşte între poet şi sfera concretului".

Cu alte cuvinte, mişcarea de relevanţă semantică ce generează lirismul doinaşian nu e una atât inductivă, cât deductivă, în măsura în care poetul, ca orice fiinţă livrescă, dar atinsă şi de fiorul orfismului, suprapune peisajului, realităţii empirice, un model poetic sau ontologic prestabilit, pe care relieful, mai mult sau mai puţin accidentat, al lumii se pliază, fapt ce exclude în chipul cel mai limpede stridenţa senzorială, exultanţa ori vacarmul afectiv. În acest fel, modelul e cel care dictează conformaţia viziunii, conferindu-i acesteia o substanţialitate de tip superior, elaborată, raţională şi, de ce nu, refrigerentă.

E, poate, semnificativ faptul că un prim (şi de tot aparent) contact cu textul doinaşian ne-ar putea produce impresia unei lirici consacrate suprafeţelor lumii, de anvergură, aşadar, extensivă, dar fără o dimensiune a profunzimii, a semnificaţiilor ultime, a originarităţii. O privire mai atentă, mai riguroasă îndreptată asupra textului poetic are să ne certifice că

tocmai o astfel de dimensiune, a profunzimilor ontologice imprimă relevanța cea mai sporită acestei poezii eliberate de impuritățile senzației, dar nu mai puțin impregnate de fior existențial şi de retorismul – mai curând subtextual – al interogației etice.

Din aceste motive, jocul subtil între pre-text (model poetic) – text şi subtext e foarte revelator pentru impulsul poietic al autorului, accentul semantic şi ontologic mutându-se, în modul cel mai limpede, de pe text pe subtext, poetul practicând o retorică a aluziei şi a subînțelesului, contrăgând tonurile în semiton şi estompând culorile în infinitezimalul cromatic al nuanței. Nu e deloc deplasat de aceea dacă vom compara poezia lui Doinaş cu postura unui aisberg, căci, adesea, partea vizibilă, a semnificațiilor aparente ale poemelor este şi cea mai restrânsă ca importanță şi pondere, semnificațiile cele mai elocvente, esențiale fiind ascunse privirii noastre.

De altfel, s-a asociat, în mod adecvat, clasicismul formal al acestei poezii cu o tentație a abisurilor de sorginte expresionistă, cântecul obârşiilor fiind intonat de poet cu o desăvârşită armonie şi rigoare melodică; din aceste motive, poezia lui Doinaş e mai puțin ancorată în geografia mundană, empirică, ea extrăgându-şi beneficiile dintr-o continuă pendulare între spațiile submundane, originare, ori din cele supramundane, ale gândului, ale idealității, astfel încât vizionarismul lui Ştefan Augustin Doinaş e, pe de o parte, stihial, plasticizat ca întoarcere la origini şi, pe de altă parte, ca propensiune spre înalt, ca ascensiune spirituală, în versuri care caută să degajeze rădăcinile ființei, trasându-i totodată acesteia un contur esențializat, utopic şi revelator: “atâtea lucruri stau muiate în origini/ cu partea lor cea mai sensibilă că restul/ pe care-adesea la-ntâlniri ni-l ning în palmă/ sunt hoaspele din spice treierate”.

“Un tragic transfigurat, apolinic” (Mihail Petroveanu), poetul e stăpânit cu suficientă fervoare de fascinația Ideii iar drama lui e aceea de a nu avea acces la sublimitățile acesteia

decât în rare momente fulgurante, în clipele privilegiate ale stării de grație. Între demonia lumii, cu jocul ei imprevizibil de suprafețe şi linii şi daimonul său interior, neliniştit şi neliniştitor, acela care-l redă unei condiții esențiale, eul liric îşi trăieşte dramatic propria condiție, făurindu-se neîncetat pe sine, în oglinda aburoasă, învăluitoare, fascinantă şi geometrizantă în acelaşi timp, a versului.

Marin Sorescu

Autor al unei poezii care a fost pusă, cel mai adesea sub semnul nonconformismului, al inaderenței fundamentale la convenția poetică şi al insurgenței față de modelele consacrate de tradiție, Marin Sorescu şi-a configurat şi consolidat o personalitate lirică inconfundabilă şi ireductibilă, de fapt, la vreuna dintre multele registre ale vocii sale, la vreuna din numeroasele manifestări ale unui eu liric proteic, greu de prins în vreo formulă critică. Poet al demitizării, al deconstrucției tabuurilor poetice, Sorescu nu este mai puțin un poet al construcției, ce-şi articulează, cu migală de artizan un univers viabil şi armonic, de o coerență internă incontestabilă. O atare corență se explică, poate, şi prin unitatea de tehnică artistică a acestei poezii, dar şi printr-un model poetic reiterat, cu fireşti modulații, în fiecare "exemplar", cam în felul în care, în lumea biologică, individul repetă cu precizie matematică, prin acumulare ereditară, trăsăturile esențiale ale speciei căreia îi aparține, rămânând, cu toate acestea, unic.

Extrem de lesne se poate percepe în creația soresciană un stil propriu, amprenta unei puternice personalități lirice. Dacă Malraux observa undeva că stilul e "reducere a lumii la o semnificație particulară", nu e mai puțin adevărat că stilul lui Sorescu nu e decât polarizare, asamblare a obiectelor poetice în funcție de o (pre)dispoziție ironică, reducere a semnificațiilor lumii la anumite constante ironico-fanteziste, modificare, cu alte cuvinte, a datelor realului prin persiflaj şi badinerie, procedee ce relativizează sensurile, coboară temperatura gravității discursului poetic şi îl dezangajează afectiv pe creatorul său ce

are, mereu, conştiinţa nu atât a unei limite a creaţiei, cât certitudinea unei neîncetate distanţe între textul scris şi creator, a unei necontenite înstrăinări instaurate între literă şi spirit.

Se poate spune, astfel, cu deplin temei, că tonalitatea“emisiei” lirice soresciene nu este una reţinută, de celebrare a fiinţei ori a lumii, poetul repudiind atitudinile orfic-ceremoniale, ci una de opulenţă balcanică a rostirii, discursul liric nefiind, parcă, proiectat succesiv pe pânza poemului, ci s-ar zice, articulat dintr-o dată, dintr-o singură şi sigură trăsătură de condei. Voluptate a scriiturii şi a rostirii poetice, verva imagistică centrifugală traduce, în fond, spectacolul unei realităţi entropice, minată de o dezordine funciară ce periclitează chiar identitatea fiinţei umane, inserând-o într-o devenire repetitivă, tautologică a lucrurilor: “Ieri am fotografiat numai pietre,/ Şi piatra de la sfârşit/ semăna cu mine./ Alaltăieri – scaune -/ Şi cel care-a rămas/ Semăna cu mine.// Toate lucrurile seamănă îngrozitor cu mine…”(*Developare*). Este vizibilă, şi aici, dar şi în alte poeme, intenţia poetului de a transcrie cât mai fidel manifestările contradictorii ale realului. De aici, repudierea oricărei intenţii prozodice constrângătoare ori inhibante, libertatea formală a poeziei sale, care-i permite acesteia să înregistreze spectacolul mundan fără aportul vreunei intenţii preconcepute, în absenţa oricărui “apriorism”.

Poetul care debuta în 1964 cu volumul de parodii *Singur printre poeţi* (titlu timid-orgolios, cu o ironie reţinută) vădea o acută conştiinţă a convenţiei artistice, un simţ abil pus în valoare al poncifelor şi ticurilor poeziei din epocă. Cartea are, cum s-a observat, un substrat polemic, poemele ce o constituie putând fi considerate un fel de metapoeme, poeme despre poeme, creaţii puse în mişcare de o vădită intenţie critică la adresa reportajelor lirice din epoca anterioară, la adresa retoricii lipsite de substanţă, a verbigeraţiei epice, dar şi la adresa unor extravaganţe moderniste.

Marin Sorescu – cel din *Singur printre poeți* – preia şi leapădă cu rapiditate tiparele, într-un fel de jubilație parodică, într-o voluptate mimetică şi un volubil histrionism formal prin care eul liric schimbă cu rapiditate măştile stilistice în spatele cărora îi bănuim prezența ironică, persiflantă, exhibând cu dezinvoltură procedeele şi "manierele". Departe de a fi imanent modelului preluat, autorul are, dimpotrivă, o poziție transcendentă, situându-se mereu desupra şi dincolo de el, luând o distanță critică față de acesta. Parodicul rămâne, fără îndoială, o constantă esențială a poeziei de mai târziu a lui Sorescu, poezie care se configurează ca reacție la stimulii convenției literare, la stereotipia limbajului liric, ori ca replică la construcțiile poetice anterioare. Definindu-se prin opoziție la *altceva*, nu se poate afirma că poezia soresciană se exprimă pe sine cu mai puțină pregnanță, cu mai puțină naturalețe. Demitizare a formelor poetice consacrate de tradiție, deturnare în derizoriul cotidian a formelor grave, de acuzat prestigiu simbolic, poezia lui Marin Sorescu poate fi privită – şi a şi fost considerată, de altfel, ca atare – ca o imersiune în straturile semnificative, originare ale cuvântului, ca o recuperare a rădăcinilor lui mitice sau ca nostalgie a purității sale simbolice arhetipale. Poetul, conştient că îşi înscrie existența într-un univers al semnelor, al hipertrofiei formale şi al atrofiei semnificatului, priveşte cu nostalgie înapoi la fondul originar, la primordialitatea naturală a lucrurilor, ca la un teritoriu în care nu mai poate păşi.

Cuvântul este – în accepțiunea poetului – un substitut imperfect, destituit de la esențialitate, al realului, o sugestie redusă la schemă a realității inepuizabile, o culpabilă față a inautenticului. De aceea, întoarcerea la autentic, la spontaneitate prin regenerarea cuvântului, prin amorsarea forței lui semnificante în noi şi noi configurații şi constelări simbolice motivează substratul acestei poezii care denunță cu acuitate înstrăinarea omului de real prin cuvânt, prin livresc: "Mi-e frig

în cămaşa asta/ De litere/ Prin care intră uşor/ Toate intemperiile". În acelaşi timp, dimensiunea exacerbată la maximum a acestei tensiuni *natural/ uman, realitate/ cuvânt* e figurată ca dezontologizare a vieții poetului, substituire a viului prin mecanic şi livresc: "Unde s-o fi tipărind/ Viața asta a mea,/ Că e plină de greşeli/ Inadmisibile".

Dacă verbul este, în viziunea lui Sorescu, doar o depreciere a totalității elementelor, a realității empirice, actul poetic se revelează ca o posibilitate de salvare din fața unei realități proliferante, arta fiind figurată (tot în registru uşor ironic, desigur) sub specia însuşirilor ei soteriologice care i s-au atribuit dintotdeauna, ca în poemul *Sepia*: "Rechinii şi şerpii de mare/ Vin grămadă spre mine,/ Şi dacă nu-i scriu cu cerneală/ Mă mănâncă (…) Dați-vă la o parte,/ Lucruri pe care v-am învins./ În legitimă apărare, /Trebuie să transcriu cu cerneală/ Toată apa oceanului". Actul creator e înțeles aşadar ca transcriere a existenței stihiale şi în prolifică desfăşurare de forme, ca îmblânzire a lucrurilor prin semantizare poetică.

O altă dimensiune majoră a liricii lui Marin Sorescu, reiterată în majoritatea volumelor sale, este aceea ludică, spectaculară. Spațiu nu doar al gratuității evenimențiale, al unei lumi figurate după o logică şi o regie carnavalescă, ci şi al beatitudinii reliefurilor unei lumi neproblematice (deşi în subtext sunt previzibile şi seismele ei tragice), spațiul jocului se configurează cel mai adesea prin intruziunea în ritualul gesturilor cotidiene a unor cuvinte şi termeni de maximă rezonanță, care modifică dispunerea liniilor de semnificație poetică. E firesc atunci ca accentele să fie considerabil mutate de pe formulele grave, problematizante (al căror sens este mereu deturnat spre derizoriu şi gratuitate) pe cele care nu dispun de încărcătură simbolică prea mare, "laice", desprinse din limbajul cel mai frust, mai familiar: "Ne spălăm cu clăbucul tău, soare/ Săpunul nostru fundamental,/ Pus la îndemână/ Pe polița cerului./ Întindem mereu brațele spre tine/ Şi ne frecăm bine cu

lumină,/ De ne dor oasele de atâta fericire./ O, ce veselie/ E pe pământ dimineața/ Ca într-un spălător de internat./ Când copiii iau apă în gură/ Și se stropesc unii pe alții./ Deocamdată nu știm de unde să luăm/ Și cele mai bune prosoape -/ Și ne ștergem pe față cu moartea" (*Matinală*).

Motivul spectacolului, al reprezentației e reperabil în creația soresciană prin frecvența unor termeni din acest domeniu (jongleur, bile, mască etc.) ca și prin prezența la nivelul facerii textului a unor procedee teatrale ce "dramatizează" substanța poetică. Cunoașterea e pusă sub auspiciile reprezentării, apropierea realității se efectuează prin vizualizare. Privirea devine instrument gnoseologic primordial, care descoperă teatrul lumii, realitatea e interogată prin "uitatul pe fereastră", modalitate de căutare a permeabilității lumii, ca în poemul *Atavism*: "Uitatul pe fereastră a devenit un tic,/ Toată lumea se uită pe fereastră./ Citește, spală, iubește, moare/ și din când în când dă fuga/ Și se uită pe fereastră./ Ce vreți să vedeți?/ După cine priviți?/ Luați-vă gândul, cine a fost de venit a venit,/ Cine a fost de plecat a plecat, / Cine a fost de trecut prin dreptul vostru a trecut". Poetul însuși nu e decât un jongleur, conștient de limitele sale gnoseologice, un demiurg în instanța a doua care, departe de a manipula elementele, manevrează doar "bile și cercuri", substitute devitalizate ale realului.

În aceeași ordine, poetul denunță anihilarea esenței de către fenomenul care i se substituie, mortificarea spiritului sub presiunea literei, într-o poezie ironic-reflexivă, ce aduce sugestii de absurd și insinuează ideea jocului malefic dintre *a părea* și *a fi*, dintre previzibil și imprevizibil: "Străzile erau înțesate de haine/ Care își vedeau de treburi.// Unele alergau să nu întârzie la servici,/ Altele flecăreau/ Ori intrau în magazinele de îmbrăcăminte/ De unde ieșeau cu modele noi.// Iar eu căutam oameni./ Știam că trebuie să se afle/ Fie în buzunarul de la vestă/ Fie în fața ori în spatele hainelor/ Anexați cu o clemă" (*Viziune*).

Erosul – temă căreia în mod normal poeții dintotdeauna i-au resimțit ca fiind perfect adecvată o atitudine solemnă, de ritual şi extaz ceremonial – este de astă dată luat în deriziune, desolemnizat, inserat într-un scenariu al cotidianității. Tonul de badinaj ironic este manifest, invocației îi ia locul interogația persiflantă, cuvântul, extras din registrul familiar al limbajului, e departe de a marca (indica) sublimitatea sentimentului erotic, ba chiar îi erodează acestuia înțelesurile din specia esențialității şi a inefabilului. Totul pare neproblematic aici, tihna ia locul tensiunii existențiale, drama îşi estompează contururile, metamorfozându-se în farsă domestică, eul poetic, cerebral şi ironic, îşi refuză orice expansiuni patetice, iubirea este aliniată mecanicii gesturilor de fiecare zi: "Ți-am rămas dator o stare de spirit/ Mai elevată şi asta din cauza ta./ Nu că aş vrea să-ți reproşez ceva, dimpotrivă/ Ia-o drept compliment adus frumuseții tale/ Care – ți-o spun pe şleau – prosteşte". Alteori dragostea este figurată ca pur exercițiu caligrafic, ca repetare oarecum mecanică a versiunilor erosului în vederea desăvârşirii sentimentului, a perfecționării trăirii: "Când o dragoste/ la care lucram mai demult/ Mi-a reuşit/ Atunci o trec pe curat, /Pe inima altei femei./ Natura a fost înțeleaptă/ Creând mai multe femei/ Decât bărbați/ Pentru că ne putem desăvârşi sentimentul/ Folosind un mare număr/ De ciorne".

Iubirea se desfăşoară, după cum observă şi Mihaela Andreescu, într-un fel de prezent etern care glorifică fericirea pasageră, într-o atmosferă aptă nu să favorizeze invocațiile clamoroase, ci mai curând să dea curs constatărilor ironice, ale unei situații realizate în deplin prozaism.

Marin Sorescu coboară, cum s-a mai afirmat, limbajul poetic în stradă, în cotidian, trasând marilor teme noi coordonate, prin impactul acestora cu vorbirea comună, activându-le noi valențe simbolice, semnificative. Aceasta este, în parte, şi explicația audienței de care s-a bucurat/ se bucură lirica soresciană, o lirică ce-şi propune să reducă în mod drastic

hiatusul dintre viaţă şi artă, dintre experienţa empirică şi expresia ei artistică. Poezie care destructurează şi demitizează convenţiile literarului, resimţindu-le din plin rigiditatea şi tehnicismul, lirica lui Marin Sorescu transcrie, pe de altă parte, cu tulburătoare frustețe şi expresivitate contururile unei realităţi ce-şi păstrează mereu relieful imprevizibil. Penița ironică a poetului rescrie, cu acuitate, dar şi cu delicat simţ al badinajului uşor livresc marile teme ale literaturii dintotdeauna, într-o amplitudine ce coboară semnificativ notele grave în farsă şi comedie a limbajului, dedesubtul cărora se ghicesc, ce-i drept, destul de limpede, dimensiunile tragice ale lucrurilor, cum sub masca de clovn se bănuieşte chipul plâns.

Leonid Dimov

O cât de sumară examinare a poeziei lui Leonid Dimov este obligată să înregistreze sursele acestei poezii, ascendența sa. Şi aceasta nu pentru că influențele nu ar fi suficient decantate, sublimate de filtrul unei personalități poetice originale, ci fiindcă autorul nu îşi disimulează *formula* poetică, asumându-şi-o chiar cu luciditate, cu o, să-i zicem, calculată ingenuitate.

În această denudare a formulei, în această exhibare a procedeului îşi are sursa dimensiunea parodică şi autoparodică a lirismului lui Leonid Dimov, care se revendică, cu egală îndreptățire, de la Ion Barbu (cel din perioada balcanică a Isarlâkului) ca şi de la Tudor Arghezi, de la Urmuz şi Gellu Naum.

Dacă Dimov este barbian prin accentele balcanic-pitoreşti, printr-o parnasiană picturalitate şi minuțiozitate a reliefurilor unei lumi înregistrată ca sumă de suprafețe, prin toposul carnavalesc şi prin inițiativa formală a poeziei sale, el este urmuzian prin insolitul asocierilor, prin absurdul ce se declanşează din spectacolul unui univers eteroclit în care abolirea normelor serveşte de normă şi aleatoriul ierarhiilor de ierarhie, univers a cărui sintaxă se dovedeşte deficientă, în pofida perfecțiunii morfologice, cu un amestec neliniştitor al regnurilor (v. mai ales *Vârcolacul şi Clotilda*).

Dimov este un poet al manifestării, nu al virtualului sau potențialității, al exacerbărilor anabasice iar nu al retractilității spre esențele lucrurilor; exasperat de abundența realității, Leonid Dimov vizează o concurare a acesteia prin Verb, cantitativ, nu o

integrare în verb, calitativ, în maniera lui Mallarmé sau Valéry. Astfel se explică abundența cuvintelor, dispuse în poezie conform liniilor de forță ale unei frenetice energii combinatorii, ca şi preeminența substantivului în dauna fluidității verbale, fapt ce poate fi cauza acestei încetiniri a mişcării, a acelei aparente încremeniri a viziunilor dimoviene ca şi a patosului expozitiv ce constituie esența acestei poezii prin excelență spectaculară.

Cu toate acestea, voluptatea reprezentării masive, abundente, simțul percepției policrome şi prețioase nu exclud un flux subteran al neliniştii, al fiorului tragic care subminează universul poetic dimovian, insinuându-se subtil în straturile freatice ale versurilor.

Poezia lui Leonid Dimov este, fără îndoială, o poezie a performanțelor verbale, a metamorfozelor Logosului surprins în cele mai diverse avataruri. Cuvântul dimovian are carnație şi suculență, este somptuos şi pregnant, are rezonanțe exotice sau savant esoterice, cum ne poate dovedi şi o înşiruire sumară de cuvinte ca: harengi, cuve, procesii, landşafturi, pedunculat, geamparale, duium, buluc etc.

Se poate vorbi, de asemenea, cu riguros temei, despre o artă poetică dimoviană, una nu explicită, ci implicită, susceptibilă aşadar de a fi extrasă din materia poetică. Ceea ce este de la bun început evident e faptul că Dimov atribuie poeziei certe funcțiuni soteriologice. Poezia are valențe recuperatoare şi transfiguratoare, ea poate să mântuie de răul existenței, compensând deficitul ontologic prin codificarea lui în expresie poetică. Lucrurile degradate, banale, pot să-şi primească, prin numire poetică o identitate nouă, să renască din propriul anonimat, să-şi anexeze noi dimensiuni, iluminate de logos. (Şi poate că un indiciu al disponibilităților funcționale ale poeziei este şi tentația autorului spre cuvântul opulent, cu reflexe insolite, cuvânt menit tocmai să scoată din anonimat obiectul desemnat şi să-l impună ca pe o prezență de neconfundat). Accesul la spațiul poetic (oniric) presupune, în viziunea lui

Leonid Dimov, eliminarea datelor corporale, punerea în paranteză a dimensiunilor fizice, anularea ponderii, ca şi tot ce leagă pe poet de condiţia terestră. Un poem ce ar putea ilustra cu succes această idee este *Vis cu deltă*, unde veracitatea detaliilor fiziologice se intersectează cu desenul filigranat al stării onirice, iar imponderabilitatea visului este condiţionată de pierderea atributelor corporale:

"Şi-am început să mă dezbrac în gând
Mi-am scos veşmânt după veşmânt
Apoi am continuat, ca-ntr-un fior,
M-am văzut jupuit, roşu, roşu şi zâmbitor
Am eliminat muşchii lăsând viscerele suspendate.
În spaţiul înconjurător, peste plocate (...)
Am anulat vezica biliară
Stomacul, inima, glanda pineală" (...)etc.

Pe de altă parte, se poate aprecia că poezia poate fi asimilată, în concepţia lui Dimov, cu visul şi jocul, după cum avataruri echivalente vocii poetice sunt bufonul, saltimbancul, scamatorul, toate aceste ipostaze dovedindu-se ilustrări ale libertăţii absolute a omului aflat în exerciţiul jocului sau al poeziei.

Disponibilitate şi libertate de a extrage şi amalgama adevărurile ultime ale lumii, sensurile grave ale lucrurilor, neasumare socială şi morală, jocul propriu-zis (ca şi jocul poetic) ascunde şi un fond tragic, disimulează o percepţie dramatică a lumii.

În altă ordine, într-un *Argument* la volumul *Veşnica întoarcere*, poetul repudiază atât visul romantic cât şi dicteul automat suprarealist, susţrăgând construcţiile onirice de sub imperiul comandamentelor inconştiente şi plasându-le sub zodia elaborării raţionale. Visele sale, realizate cu minuţie, regizate cu o abilitate lucidă, au un aer net raţional, "făcut", oarecum convenţional. Îndemânarea lingvistică ce modulează cuvintele cu atât de diverse registre poetice nu este decât semnul unei

conştiinţe artistice care declară sensibilitatea în stare de inflaţie şi o amendează cu severitate. Poemele sale cu imagini proliferante, cu articulaţii hipertrofice se precizează, în mod limpede, ca exorcizări ale unor spaime ascunse. Angoasa şi o anume plăcere de a o transpune în text ne indică două planuri profund antinomice, opuse, care structurează viziunea lirică dimoviană: planul ontologic, terifiant şi cel estetic, salvator, al jubilaţiei scriiturii.

Leonid Dimov manifestă un interes cu totul special pentru *bâlci* ca spaţiu de convergenţă şi tranziţie, topos ce reconstituie haosul primordial, loc al indistincţiei şi carnavalescului, în care ierarhiile sunt abolite iar convenţiile sociale şi morale îşi pierd consistenţa şi autoritatea. Bâlciul, iarmarocul, târgul - variaţiuni ale aceleiaşi teme poetice, aceea a *lumii ca teatru* (topos baroc prin excelenţă), ca succesiune de reprezentaţii ce figurează avatarurile fiinţei umane - e perceput în toată varietatea sa policromă, tentaculară; poetul nu poate fi învinuit de avariţie în distribuirea epitetelor ori a termenilor pitoreşti ce desemnează cu precizie culoarea balcanică, luxuriaţa manifestărilor unei realităţi debordante.

O altă recurenţă tematică, conexă cu cea a bâlciului, este *smalţul* (din aceeaşi categorie semantico-tematică cu *masca* şi *fardul*, toate trei supuse, în fond, aceloraşi rigori ale deghizării şi mimării, deci, cu alte cuvinte, ale artei de a părea), ambele traducând de altfel, predilecţia pentru sclipitor, caleidoscopic şi policrom a poetului, ipostază balcanic-orientală a barocului.

Bâlciul, târgul ca şi spaţiul suburban sunt figurate prin prisma unei sensibilităţi care neutralizează tragismul existenţei, deturnând dramatismul acesteia spre burlesc şi ludic: "Să plecăm mai devreme din târgul de oale/ Cu saltimbanci dansând geamparale/ Veniţi, ne vom duce, ne vom da/ În scrânciob peste nopţi de baga/ Şi vom merge, la ziuă, cu toţii acasă,/ Ulcioare ducând şi tigăi pentru masă" (*Lumească*).

Alteori, versurile, incantatorii şi voit naive, amintesc formulele care însoţesc jocurile de copii: "Hai cu toţii la arşice,/ La biloaie, la popice/ Până când s-or da deoparte/ Zidurile când, departe/ Globuri pier, portocalii,/ Cranţ, adio melodii/ La ghitară. În culise/ Aplecaţi spre manuscrise/ Vom citi fără-ncetare/ Alfabete cântătoare" (*Sisifică*).

"Citirea" lumii în registru ludic, descifrarea configuraţiilor ei prin grilă burlesc-onirică nu se constituie decât ca rod al nevoii de exorcizare prin artă (joc) a realului imund şi fluctuant care, pentru a dobândi stabilitate şi consistenţă trebuie să fie prins în "litera" unui alfabet de un tip cu totul particular, a unui alfabet ludic, al bufoneriei exorcizante.

Burgul şi *turnul* sunt alte spaţii predilecte ale acestei poezii. Ele se prezintă ca locuri izolate şi ca puncte de observaţie privilegiate ale spectacolului mundan-oniric. În acelaşi timp este semnificativă distribuirea accentelor asupra aşa-ziselor "locuri de trecere": uşi, ferestre, lucarne - spaţii prin care se realizează comunicarea Interiorului cu Exteriorul, a realului cu irealul, ele efectuând tranziţia şi concilierea unor teritorii aparent fără nici o legătură între ele. Importanţa acestor "spaţii de trecere" rezidă în faptul că ele nu permit doar comunicarea, asigurând legătura dintre două universuri sau planuri diferite, dar ele pot şi oculta această relaţie, o pot întrerupe sau anula, ele având aşadar o funcţie bivalentă, de închidere/ deschidere.

Absurdul oniric dimovian se configurează gradat, ca o aglomerare vertiginoasă de elemente, de la cele ale banalului cotidian, care nu sunt percepute cu anxietate, la cele terifiante care instituie un fel de vid al logicii şi descumpănesc cititorul. O analogie ar putea fi efectuată cu rostogolirea bulgărelui de zăpadă. La fel cum bulgărele în rostogolire acumulează tot mai multă substanţă, arogându-şi dimensiuni de necrezut, tot astfel, din rostogolirea faptului banal, derizoriu, se produce o creştere în proporţii absurde a acestuia, prin acumulare şi juxtapunere de lucruri, obiecte, evenimente disparate. Ilustrativ pentru această

"tehnică a bulgărelui de zăpadă" este *Poemul esențelor*. Versul liminar al poemului începe fără dificultăți pentru simțul logicii unui cititor ingenuu: "Treceau orele, treceau norii", propoziții ce nu pot fi suspectate de absurd. Poetul trece, însă, brusc, fără nici o pregătire preliminară, în alt registru al realului şi spune: "treceau mamelucii,/ Iar eu am visat azi-noapte că mi-am pierdut papucii". Mutația aceasta anamorfotică, schimbarea rapidă de unghi produce insolitul, absurdul. O dată pornit, acest mecanism generator de ilogic şi absurd de esență onirică funcționează cu o presiune sporită, într-o jubilație a non-sensului, într-o adevărată indistincție a planului real şi oniric: "Deşi ştiam, încă din leneşa tinerețe/ Că narațiunea, ironia, imaginile glumețe/ N-au ce căuta în cadențe:/ Că poezia ține de esențe./ Eu, însă, elev fiind, ca toți năucii,/ Îmi pierdusem - pe coridoare ori în săli - papucii/ Şi-i căutam, deşi era ora de fizică,/ Deşi acuzat eram că nu mă dedau la metafizică/ De către ceilalți versificatori din urbe". Tehnica oniricului dimovian se configurează utilizându-se, bineînțeles, datele realității care, printr-o juxtapunere capricioasă, devin de nerecunoscut. Nu forma obiectului, perfect articulată, este cea care nelinişteşte, ci raporturile insolite pe care le au obiectele unele cu altele, sintaxa lor stranie, dispunerea insolită, unghiul neobişnuit din care sunt ele percepute. Dacă luăm ca termen de comparație arta plastică, putem detecta similitudini între agregarea imaginii onirice dimoviene şi unele tablouri ale lui Magritte sau Dali, în care obiectele sunt figurate cu minuțiozitate a detaliului, cu obstinație mimetică, fascinația terifiantă rezultând în aceste tablouri, ca şi în poezia lui Dimov, din bizarul alăturărilor sau din spațializarea nefirească a alcătuirilor onirice impecabil formulate ca entități.

Fisura prin care miraculosul poate pătrunde în "realul" oniric poate fi un obiect dintre cele mai obişnuite. Într-un spațiu, cum ziceam, tranzitoriu, cum este bâlciul se pot infiltra prezențe miraculoase, în compania unor umili căruțaşi, ca în poemul *Basm*: "Din întinderea care mă reprezintă/ A rămas o privire

îndreptată țintă/ Către temuții regi maiestuoşi/ Din spatele terenului de la Moşi./ Alături de căruțaşii care/ Au coborât din munți cu ciubare/ E şi Ludovic cel Sfânt şi Artur cel Mare/ Şi aşa mai departe".

Poezia lui Dimov este un loc în care nu se întâmplă, de fapt, nimic. "Personajele" sale îşi consumă destinul în pură şi simplă gratuitate, ele fiind lipsite de pondere evenimențială. Nicăieri, poate, ca în această poezie nu se observă mai bine sforile cu care autorul îşi manipulează marionetele. Exhibarea aceasta a convenției e, desigur, asumată dintr-o voită "complicitate" cu cititorul. Autorul, conştient că nu este decât artizanul unei lumi artificiale, al unui simulacru de real, un artifex al iluziei, trimite semnale discrete spre cititor pentru a-l preveni de aspectul iluzoriu al spectacolului la care este invitat.

Libertatea obiectelor este astfel periclitată de căutarea efectului, de realizarea spectacularului, rațiunea ultimă şi suficientă, de fapt, a tuturor poemelor dimoviene. Poetul are aspectul unui demiurg tiranic ce controlează cu strășnicie libertatea cuvintelor, menținându-le mereu într-o stare de dependență absolută pe care maniera sa, despre care s-a vorbit atât de mult, repetată cu precizie matematică în fiecare poem, o face şi mai evidentă.

Cât priveşte tehnica formală, Dimov este, incontestabil, un versificator impecabil, un *poeta artifex*. Rimele sale, căutate, oarecum prețioase sunt neaşteptate: se rimează, de exemplu ienupăr cu Cooper, vitele cu trisfetitele, aer cu Biedermayer, Shakespeare cu fir etc. Rimele în ecou, în care un cuvânt este chemat la existență poetică de un altul, atras ca un magnet de asemănările pur fonetice cu altul, fac proba virtuozității versificatorii a lui Dimov: "Să-ntorcem spatele arhitravei de toriu/ Capitelurilor de gadoliu de la crematoriu/ Să nu mai privim ornamentele selenare/ Şlefuite cu T întors cu intars de metale rare".

Există, cum am văzut mai înainte, o reală apetență imaginativă a lui Leonid Dimov, un adevărat cult al fațadei şi al fastului obiectual, creat prin aglomerarea de detalii şi prin hipertrofie mimetică. Toate acestea sunt elemente şi procedee prin excelență baroce. Ele nu traduc decât neliniştea structurală a poetului, o spaimă ancestrală de vid şi absență, o angoasă a declinului, constituindu-se, în fond, ca o manifestare defensivă a unei ființe amenințată de spectrul dispariției. Excesul formal, aspectul multiform al viziunilor poetice dimoviene, ambiția visului de a concura realitatea sunt contrazise de utilizarea artificiului ca deformare a realității prin prisma unei maniere. Artificiul se recomandă ca ficțiune, îşi recunoaşte caracterul convențional, iluzoriu prin aceea că se opune naturii. Între elementele baroce observate şi folosirea artificiului (element manierist) este imobilizată esența poeziei şi a poeticii dimoviene, ca între polii unui magnet. Din tensiunea aceasta între baroc şi manierism rezultă tocmai amestecul acesta de energie şi devitalizare, iluzie şi deziluzie, sublim şi bufonerie, care s-a remarcat în lirica lui Dimov.

O altă componentă barocă a acestei poezii este cea retorică. Se ştie că o realitate amenințată cu neființa se salvează şi printr-o abundență verbală de nestăvilit. Atribut al unei ființe defensive, amenințată în integritatea ei, retorica, altfel spus cuvântul, conferă stabilitate efemerității ființelor. Logosul salvează, astfel, ontologicul, verificându-şi calitățile soteriologice pe care tocmai le-am enunțat.

Pe de altă parte, Jean Rousset identifică în *La litterature de l'age baroque en France*, ca imagini baroce arhetipale, focul, apa, vântul, zăpada, elemente prin chiar natura lor inconsistente şi evanescente, apte, prin chiar agregarea lor materială de a oferi sugestia efemerității şi tranzitoriului. Dimov nu operează, însă, cu simboluri de această natură, componentele poeziei lui au, cum s-a văzut deja, pondere şi soliditate, se impun ca prezențe aproape fizice, cam în felul imaginilor din oglindă, desigur,

schimbând ceea ce e de schimbat. Fluiditatea rezidă mai curând în atmosfera poemelor sale, în succesiunea de tablouri şi de scene, în alertele schimbări de decoruri care dau sugestia unui univers al iluziei şi al mirajului abil întreţinut, a unei adevărate poetici a fluidităţii. Alături de motivul *lumii ca teatru*, în creaţia dimoviană e prezent şi motivul *vieţii ca vis*, cu deosebirea că, dacă la Calderon de la Barca "viaţa e vis", la Dimov se poate aprecia că "visul e viaţă", într-atât acesta dă impresia viului, a trăitului, a realităţii.

Spaţiul pe care Dimov îl configurează poetic este, neîndoielnic, unul labirintic; un labirint al imaginilor onirice fluctuante, al formelor care, deşi articulate fără cusur, se schimbă mereu, substituindu-şi cu uşurinţă contururile. În jocul acesta, printre miraje aproape palpabile, verosimile până la tentaţia situării lor în cadrele realului, "personajele" lirice dimoviene poartă emblema unui *homo absconditus* manierist, rătăcind printr-un labirint oniric. Sunt ilustrative, în această privinţă, poeme precum *La jumătatea drumului*, *Poemele nopţii* sau *Antimetafizica*, acesta din urmă un inventar de obiecte eteroclite în care o curte "cu ascunzişuri rotitoare" capătă funţionalitatea unui labirint circular de o insolubilă complexitate.

Poezia lui Leonid Dimov poate fi privită, în ansamblul ei ca o poezie ce încearcă să întemeieze fiinţa prin limbaj, vis şi joc, trei ipostaze, în fond, ale unei neîncetate căutări a esenţelor, a fundamentelor numenale ale lucrurilor, atât de supuse unei degradări continue datorită proliferării lor necontenite.

Ion Horea

Cele mai importante volume de poezii publicate de Ion Horea conturează un traseu poetic remarcabil, un destin de excepție care, dincolo de formule şi mode poetice, a rămas egal cu sine, impunând un mod de a scrie poezie integrat în cea mai pură tradiție a liricii ardelene, impregnată de efluviile evocării sau de accente vag expresioniste.

Primele volume ale lui Ion Horea pun în scenă un cadru bucolic, sugerând atemporalitatea mitică şi celebrând muncile câmpului, văzute ca nişte ritualuri ancestrale ce consacră un întreg destin istoric şi care scot în relief unele imagini obsedante, recurente şi, mai ales, elocvente prin caracterul lor arhetipal: lutul, pomii, apele, plugul, dealul, drumul etc. Aceste elemente spațiale învestite cu accente ale sacralității îmbină o poezie a roadelor cu lirismul discret al evocării ce dă un contur nostalgic perimetrului natal, reprezentându-l atât în elementaritatea sa concretă, cât şi în figurări simbolice. Poemul *Pomenire,* de pildă, rescrie cu nostalgie un spațiu bucolic în care reveria se desfăşoară cu voluptate descriptivă într-un cadru natural ce-şi precizează contururile din relevanța detaliului şi din atmosfera evocatoare: "Eu m-am născut din grâne, din fân, din cucuruz/ Şi-n mine port mireasma pământurilor sfinte./ Şi behăitul turmei şi mugetul de vite/ Şi cântecul de greieri îmi stăruie-n auz.// Eu am păzit la vie sub luna cea mai clară/ Din câte răsăriră tăcute oarecând,/ Şi-n fiecare toamnă şi-n fiecare vară/ De dealurile mele mi-e dor şi sunt flămând".

În aceste volume de început poezia anotimpurilor ne pune în prezența unor peisaje de intensă materialitate, în care obiectele au contururi perfect precizate, într-o lumină exultantă

şi orgiastică, precum în poemele consacrate toamnei, celebrări rememoratoare ale fecundității, ale proliferării roadelor într-o lume pusă sub semnul trăirii pure, nemediate de cunoaşterea rațională, de aporiile falsificatoare ale gândirii.

Odată cu volumul *Umbra plopilor* poezia lui Ion Horea îşi estompează din caracterul său precumpănitor referențial, interiorizându-se şi devenind mai confesivă şi mai meditativă. Confesiunea elegiacă şi meditația discretă devin polii discursului poetic ce-şi transferă energiile semantice în aventura interioară a eului liric. Poetul nu transcrie acum contururile lumii, ale obiectelor, ci, mai curând, evocă ecoul fragil al acestora în spațiul amintirii, rezonanța afectivă ce le încercuieşte materialitatea. Poezia roadelor, a opulenței imagistice se înscrie acum mai ales pe traiectoria unei dimensiuni a elementarității de sursă, chiar dacă nu şi de formulă, expresionistă. Contemplarea lumii deschide, o dată cu acest volum, căi noi de acces spre un tărâm al elementelor primordiale, al originarului; poetul nu se mulțumeşte să contemple, să înregistreze în mod pasiv, ci îşi asumă şi funcția de a interpela avatarurile lumii din perspectiva unei etici/ estetici de o remarcabilă coerență. Mitologizând universul rural sau dând relief mitic spațiului copilăriei, poetul trasează, prin versurile sale, un fel de itinerar inițiatic, al întoarcerii – purificatoare – la obârşii. În poemele din *Umbra plopilor*, dar şi în cele care vor urma, lirismul amintirii, impregnat de tonalități nostalgice se contopeşte cu sentimentul timpului, înregistrat cu discreție şi gravitate, în versuri cu rezonanță afectivă, având impregnate, în filigranul metaforelor, sugestia emoției erotice, a reverberațiilor afective.

Poetul excelează mai ales în evocarea unor stări imprecise, fugare, evanescente, care revelază cele mai ascunse valențe afective ale sufletului. Vibrația lumii este aici esențializată până la sunetul pur al unui vers clasicizat, încărcat de aromele trecutului, rezumând avatarurile existențiale ale unui eu liric grav, neliniştit şi contemplativ, pentru care poezia are

înțelesurile unei rescrieri esențiale, în caligrafia discret-interogativă, metaforică şi confesivă a reliefului lumii. Timpul e dimensiunea fundamentală a acestui univers închis asupră-i ca o monadă, elementul ce ordonează, imprimă armonie şi circularitate acestui spațiu. "Cântecul obârşiilor" pe care îl intonează autorul este, în fapt, un cântec al timpului în care poetul îşi înscrie propria devenire, propriul său destin, conturând o stare de utopie a clipei mântuite de evocarea încărcată de reflexivitate interogativă., de nelinişte difuză, marcată de un soi de indeterminare ontică.

Memoria afectivă e cea care are menirea de a reînvia şi de a reînvesti cu sens spațiul natal, tulburător conturat prin imagini de o sugestivă plasticitate: "Se-nchide-n mine timpul ca-n ochii unui mort/ Sub coastă-n trifoişte ard pâlcuri mari de tort, /Parcă sunt paşii toamnei rămaşi de alte dăți/ Şi-i fierbere de grauri, dinsus, între acăți./ E-o amăgire-a umbrei ce stăruie pe foi,/ Abia sub talpa goală dac-o mai țin un timp, /Cu nestatornicia acestui joc în schimb./ Aş mai putea să caut, pe-aici, ca un străin/ Când plec aceste locuri mă cheamă să mai vin,/ Şi-n asfințit mi-e gândul acum ca un făraş/ Să-i duc din pâlpâirea târzie în oraş".

Aceeaşi discreție metaforică, îmbinată cu tonalitatea meditativă-elegiacă transpare din poemele de dragoste, ce pun în lumină un sentiment difuz, nedecantat, emblematic, la rândul său, pentru universul poetic al lui Ion Horea. Puține, ocazionale aproape, poemele de dragoste nu au, parcă, autonomie semantică, sunt încărcate şi de alte sensuri, contaminate de tema timpului şi a evocării. Drumul, metaforă esențială a poeziei lui Ion Horea semnifică întoarcerea la origini, relevând totodată funcția recuperatoare a amintirii ce se încorporează în această metaforă densă şi de o deosebită pondere a semnificațiilor: "Câtă cuprindere în depărtatul/ timp al iubirilor, cată să spuie/ în ocolire, femeia, bărbatul,/ şi drumul suie, încă mai suie./ numai cuvântul, parcă uitatul,/ nici unul nu vrea să-l spuie/ bântuie

umbre de-a lungul, de-a latul/ şi drumul suie, încă mai suie" (*Drumul*).

Poezia lui Ion Horea nu se impune prin spectaculozitate vană, prin demers insurgent, ci mai curând printr-o asumare decisă, fără echivoc a tradiției, poetul căutând să reînvie şi să impună un cod de reguli estetice şi etice, să dea un contur exemplar gesturilor sale sacrificiale şi oraculare, sentimentelor şi trăirilor sale cele mai intime. În versurile lui Ion Horea se topeşte o poezie a peisajului transilvan, transcrisă uneori în tonalități de litanie, alteori în plastică evocatoare şi exultantă. Indiferent de aceste două ipostaze, pe care versurile sale le exprimă cu egală vigoare, s-ar zice, poetul a rămas, de-a lungul întregii sale cariere poetice egal cu sine, interogându-se patetic şi evocând cu candoare, dar configurând în acelaşi timp o tonalitate lirică remarcabilă prin acuitate şi construcție a viziunilor, prin muzicalitatea persuasivă dar şi prin calitatea confesiunii – gir incontestabil al autenticității artistice.

Ana Blandiana

Ana Blandiana este una dintre conştiinţele artistice şi civice care au marcat în chip decisiv poezia românească a ultimelor decenii. Scrisul şi vocea sa au căutat mereu să detabuizeze poncifele propagandistice şi clişeele literare, să elibereze locurile comune de conformismul lor, să se sustragă prejudecăţilor de orice fel. Putem chiar afirma, cu, cred, destulă îndreptăţire, că poezia Anei Blandiana nu este, dincolo de toate avatarurile şi vârstele ei, decît o perpetuă încercare de definire şi autentificare a propriei identităţi, o continuă modelare şi remodelare a lumii în peniţa fragilă a melancoliei şi contemplaţiei, ori în verbul delicat, încărcat de aromele rememorării.

Volumul de debut, de pildă, *Persoana întâia plural* e foarte revelator în această privinţă. Viziunile lirice au acum o anvergură subiectivă extrem de productivă şi de limpede, norma poetică dominantă fiind, în mod foarte limpede, senzorialitatea, impactul direct cu lucrurile. Exuberanţa, extazul contopirii cu lumea, frenezia trăirii imediate - sunt repere ale viziunii lirice care pot fi regăsite în acest volum. Un poem precum *Copilărie* ne relevă modul în care chipul subiectului liric se răsfrânge în oglinda poemului într-un efort subtil de desăvârşire de sine şi într-o grilă pe jumătate imaginativă, pe jumătate mimetică ("Din oglindă mă privea un trup firav/ Cu claviatura coastelor distinctă,/ Inima-apăsa pe clape grav/ Şi-ncerca să apară în oglindă.// N-am văzut-o niciodată, dar ştiam,/ Ca-ntr-un joc de-a baba oarba, că-i ascunsă/ (Precum inima salcâmului din geam/ Coşul pieptului de crengi o face frunză).// Mă-ntrebam de unde

l-a-nvățat şi dacă/ E aievea cântu-i uniform,/ Şi ca nu cumva în somn să tacă,/ Mi-era frică seara să adorm").

"Candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul" (Eugen Simion) se însoțesc aici de o tulburată şi tulburătoare răsfrângere a conştiinței asupra propriei alcătuiri, în versuri de afectivitate reținută, cu o exultanță bine temperată de jocul delicat al metaforelor şi analogiilor. Între eu şi univers corespondențele au structura imperativă a armoniei universale, situându-se în preajma unui model paradisiac, în care *oglinda* are un temei purificator, de eliberare a trupului de patimi şi a cărnii de ponderea contingentului.

Avem a face, aici, cu o criză a luării la cunoştință a misterului lumii, o criză manifestată prin ridicarea candorii la nivel de "normă modelatoare", dar şi cu un extaz dionisiac în care lumea întreagă e asimilată percepțiilor şi senzațiilor iar dinamica eului capătă amprenta apăsată a unui univers deloc agresiv, dimpotrivă, armonic, incantatoriu şi exultant. De-aici şi sentimentul de mândrie (ce apare în chiar titlul unui poem), de neascunsă bucurie în fața spectacolului existenței cu care eul liric se identifică până la indistincție, într-un gest de empatică armonie şi comuniune ("Cine ar putea să mă jignească?/ Măduva surâsului mi-e caldă/ Chiar şi atunci când înghețat pe buze/ Şi-ntărit îmi fac din el unealtă.// Bucuria desenează păsări/ Chiar şi-atunci când plâng în ochii mei./ Anii îmi foşnesc în poalele rochiei/ Şi cireşele îmi pun cercei.// Aripile buzelor palpită/ Râsul în văzduh să mi-l ridice/ Râsul meu asemeni unor holde/ Lichefiat auriu în spice").

O dată cu volumul *Călcâiul vulnerabil* (1966), exultanța, uimirea şi mândria eului liric în fața existenței şi a miracolului propriei alcătuiri se modifică într-un vector al interogației şi mefienței; capacitatea de a transfera ponderea lucrurilor în imponderabilul poetic e resimțit ca un *dar* blestemat, prin care lumea nu mai e percepută în transparența ei aurorală, în

concretețea ei nudă şi simplă, ci prin grila mediatoare a cuvintelor, simulacre de realitate ce înlocuiesc freamătul lucrurilor cu unilateralitatea lor abstractizantă, grafică şi sonoră. Între lumea propriu-zisă şi lumea cuvintelor se naşte un hiatus amenințător care traduce nici mai mult nici mai puțin decât starea de alienare a poetei în fața unei realități ce se camuflează în verb, capătă culoarea fonemelor, nu se exprimă pe sine decât prin expunerea în camera obscură a vocabulelor, ce nu mai au, ca la romantici, vocație demiurgică, ci, dimpotrivă, sunt demistificatoare şi lipsite de conținut ontologic: "Cerul nu pot să-l privesc - se înnorează de vorbe,/ Merele cum să le muşc împachetate-n culori?/ Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze,/ Vai mie, vai celei pedepsite cu laude.// Vai mie, vai, arborii nu scutură frunze,/ Numai cuvinte cad toamna - bătrâne şi galbene,/ Munții înalți îi iubesc, dar se clatină munții/ Sub povara împerecheatelor sunete".

Poeta resimte, de-acum, viețuirea nu ca eliberare de energii adolescentine, ca tulburător elan vitalist, ci, tot mai mult, ca presimțire a unei traume nedesluşite, ca figurare a vinovăției şi impurității. Presimțirea unui univers supus maculării şi legilor nedrepte ale degradării - morale şi fizice - e însoțită de o foarte acută conştiință a limitelor proprii, de o perpetuă indecizie, tradusă în neputința de a alege între pur şi impur, între, vorba poetei, "cirezi" şi "lotuşi" ("Ştiu, puritatea nu rodeşte,/ Fecioarele nu nasc copii,/ E marea lege-a maculării/ Tributul pentru a trăi.// Albaştri fluturi cresc omizi,/ Cresc fructe florilor în jur,/ Zăpada-i albă, neatinsă,/ Pământul cald este impur.// Neprihănit eterul doarme,/ Văzduhul viu e de microbi,/ Poți dacă vrei să nu te naşti,/ Dar dacă eşti te şi îngropi (...)/ Între tăcere şi păcat/ Ce-o să aleg - cirezi sau lotuşi?/ O, drama de-a muri de alb/ Sau moartea de-a învinge totuşi...").

De la senzualitate şi candoare până la dinamica interogației problematizante, lirica Anei Blandiana străbate drumul de la utopiile adolescentine, de la trăirea frustă a lumii,

la reflecție şi problematizare, ea născându-se dintr-o "conştiință dezbinată". Din această oscilare între inocența primordială şi conştiința răului existențial derivă latura solemnă a poeziei Anei Blandiana, scrisă în registrul gravității melancolice, dar şi în virtutea unui cod metafizic, prezent, în mod mai curând încifrat, în mai toate poemele de maturitate. Comunicarea cu elementele nu se mai întreprinde acum la nivelul afectului liminar, ci se transformă în dialog uşor conceptualizat, pândit de austeritatea frazării şi de o dicțiune asertivă, lucru remarcat, între alții, de Laurențiu Ulici, care constată că ceea ce surprinde în lirica Anei Blandiana este "tendința de adâncire în metafizic, de revizuire a condiției psihologice în numele unei conştiințe a frustrării şi al orgoliului nelimitat - în planul sensului poetic şi decolorarea stilistică prin migrațiunea imaginației propriu-zis poetice spre discursul reflexiv care sacrifică frecvent plasticitatea în favoarea subtilității - în planul semnului poetic"·

O singură remarcă s-ar impune aici; anume aceea că reflexivitatea nu diminuează deloc din plasticitatea imaginilor poetice; dimpotrivă, imaginea poetică are, chiar atunci când adăposteşte ideație şi reflexivitate, carnație şi frăgezime, culoare afectivă şi vibrație ceremonială a frazării, ce transformă poemul în ritual abia travestit, în ceremonial textual ce mizează pe o artă a disimulării, a atenuării şi surdinei. Contemplația capătă, aşadar, amprenta reflexivității, iar figurația analogică primeşte culorile subiectivității ce-şi trimite în poem ecourile abstrase în emoție calmă, ori în seninătate tulburătoare, ca în poemul *Țărm*: "Somnul pulsează ca un ocean/ Şi ritmic loveşte în țărmul viu/ Ce încă mai sînt şi mă surpă, şi scriu/ Cu spinii pleoapei plecate viclean;// Mai smulg o silabă din ape, pământ,/ Moale de somn, lângă una mai veche,/ Oceanu-mi scandalizează chemări în ureche,/ Şi ritmic loveşte în țărmul ce sînt; // Mă surp cu o literă, cu o vorbă, cu-n an,/ Din dulci calendare mă nărui şi-adorm,/ Pe când, morfolindu-şi poemul diform,/ Somnul pulsează ca un ocean".

"Clasicizarea (...) sentimentală" de care vorbeşte la un moment dat Laurenţiu Ulici, nu are decât sensurile unei retranşări a eului în tiparele liniştitoare ale unei atitudini apolinice, din care zbuciumul e absent iar mişcarea "qui déplace les lignes", vorba lui Baudelaire, e resimţită cu oarecare teroare a fiinţei expuse la tumultul agresant al clipelor. Nimic nu exemplifică mai mult această stare de beatitudine calmă decât poemele de dragoste. De la "Neroada furie a creşterii/ Şi coacerea oarbă" care semnifică latentele forţe lăuntrice care pregătesc momentul iubirii, până la iubirea spiritualizată, dematerializată, înfiorată de misterul atracţiei fiinţelor, lirica erotică a Anei Blandiana străbate un traseu deloc omogen sau uniform. Poate că nu e vorba, în poemele Anei Blandiana, cum crede Daniel Dimitriu de o "suprimare a instinctului", cât, mai ales, de o ritualizare a lui, de o sublimare a energiilor senzuale într-un scenariu ceremonial, confesiunea derulându-se într-un spaţiu incert, de extracţie onirică, în care lucrurile şi făpturile capătă contururi halucinante iar gesturile au aspect hieratic, de "poveste" mizând pe imponderabile şi pe misterii: "Tu nu ai umbră, / Tu când treci printre oglinzi/ Numai un tremur scurt le deformează apa,/ Umbrele nu pot să se-agaţe de tine/ Şi tu/ Nu poţi de umbrele oglinzii să te prinzi/ Te ţin de mână,/ Dar sunt singură-n oglindă,/ Văd numai zâmbetu-mi crispat/ Prin care/ Din când în când/ O tulburare se perindă/ Şi-atunci ştiu/ Că, aplecat deasupra mea,/ M-ai sărutat./ Cum voi plăti/ Pentru că nu sunt în stare/ Să fug?/ O, fie-ţi milă,/ Altădată/ N-aş fi fost decât/ Arsă pe rug".

Iubirea e pusă, cum se şi vede, sub semnul spectral al interogaţiei şi al fascinaţiei onirice, e o stare de hipnotic elan spre "celălalt", fiinţă nedeterminată, fără contururi reale lămurite, inventată, oarecum, de imaginaţia eului liric ("Iubitul meu pe care nimeni/ Nu l-a văzut decât în somn"), conservând, fără îndoială, candoarea iniţială, la care se adaugă incantaţia suavă, care parcă invită la existenţă elementele fascinatorii din

acest univers somnolent şi extatic. Noaptea, somnul, iubirea ceremonială, tensiunea contemplării lumii, candoarea - sunt repere tematice de o incontestabilă originalitate şi anvergură, definitorii pentru lirica Anei Blandiana, poetă pentru care imaginarul are prestanţă metafizică, iar ideaţia cu ecouri expresionist-blagiene se remarcă prin plasticitate şi relief subiectiv. Amprenta viului, a trăirii şi reflecţiei interiorizate e foarte apăsată în aceste poeme care mărturisesc un crez liric şi o existenţă pusă, deopotrivă, sub semnul eticului şi al poeticului. Tensiunea ideii poetice şi fascinaţia expresiei alcătuiesc armonia aşa-zicând organică a versurilor Anei Blandiana, în care candoarea şi expierea sunt transpuse într-un regim al cunoaşterii şi al trăirii lirice de irepresibilă autenticitate.

Dinu Flămând

Dinu Flămând pare a face, după Laurenţiu Ulici, de pildă, “figură de expresionist în descendenţă blagiană”. Trebuie să ne întrebăm însă dacă resorturile imaginative ale poetului se pliază pe o viziune asupra lumii în care liniile înţelesurilor să acopere o astfel de încadrare. Evident, avem de a face în versurile lui Dinu Flămând cu o oarecare vehemenţă senzorială în faţa realului, fapt ce se traduce prin arborarea unei imagistici abundente, pusă însă în secnă de o sensibilitate ascetică, ce grupează cuvintele în funcţie de sensurile lor adînci, de profunzime. O stare de spirit ce apare cu semnificativă recurenţă în aceste versuri e deprimarea, o disperare difuză, trăită cu o sinceritate liminară şi expusă nu în note convulsive, în tonuri stridente, ci în acorduri neutre, calme, de o seninătate sugestivă pentru poetica autorului, ca în poezia *Dacă şi eternitatea*, în care versurile trădează austeritate a frazării şi, totodată, fervoare a gândului poetic dominat de imaginile prăbuşirii, golului, neantului, imagini ce se insinuează discret, îndărătul unor stări de spirit anodine: “Dacă şi eternitatea va fi cenuşie/ asemeni zilelor ce-şi înghesuie oasele moi/ unele într-altele/ mă gândesc să accept râul, dar şi ţiparul/ înotând împotriva curentului,/ casa, dar şi peştera înfrunzită în ea,/ zâmbetul vostru, dar şi saliva prelinsă în colţul gurii/ virtutea în care te îmbălsămezi tu, iubito/ însă şi sfânta-ţi destrăbălare/ de casnică hierodulă,/ rafalele mele de deznădejde dar şi,/ dar şi/ înduioşarea ca o perlă de cancer ascuns/ Ce muzică rece duc norii spre soare/ ai putea desena pe lumină un drum de cenuşă…/ Nici până azi, la o tinereţe înaintată,/ nu ştiu mânui reactivii exploziei/ în camera de sub

stern./ Fuziunea grăuntelui de tristețe/ cu ceva încă necunoscut/ şi deodată o flăcăruie…/ Apoi noaptea îmi aşează pe faţă/ masca de aur a faraonului; pot vedea/ în copacii înalţi ai copilăriei/ cuiburile unei primăveri de demult./ Întind mâna spre ouăle păsării/ însă şarpele mi-a luat-o înainte,/ mă scald în râul de munte şi ies uscat,/ muşc dintr-un măr – el a fost mâncat;/ Prea târziu, prea târziu în toate./ Hoitarii acoperă stelele".

Poet eminamente reflexiv, ce-şi traduce necontenit afectele în idei poetice cu pondere ontologică neîndoielnică, Dinu Flămând e interesat şi de condiția poeziei, de starea lirică în ceea ce are ea imponderabil. Interogațiile asupra poeziei şi asupra poetului figurează în fond tot atâtea modalități de autodefinire şi de legitimare ale unui eu ce-şi expune cu luciditate trăirile, raportându-se deopotrivă la propriul text şi la "textul" lumii. Poezia e definită de Dinu Flămând ca un spațiu al ambiguităților fecunde şi al aporiilor gândului, ca un loc geometric în care contrariile se armonizează, iar afirmația şi negația sunt deopotrivă de legitime ("Poezia este organul care-şi creează necesitatea/ arbore uriaş cuprins de inflația frunzelor// Dar şi necesitatea naşte în numele poeziei:/ peruca gavotei şi carcera, stâlpul infamiei/ şi sărăcia, iar uneori împleteşte cununi de laur/ cu aromatele frunze atât de bune în sosuri// Dar şi necesitatea naşte bastardul necesității subînțelese, semn că specia nu s-a fixat").

Un poem precum *Viață de probă* are darul de a ilustra suficient de convingător nu doar disponibilitățile lirice ale lui Dinu Flămând, ci şi opțiunile etice pe care le întrezărim îndărătul imaginilor poetice. Tema centrală a poemului e cea a autenticității ori a falsului existențial. Viața e, conform acestei viziuni, dominată de falsitate, se derulează într-un spațiu al inautenticului şi imposturii. Tabloul poetic schițat aici e halucinant, formele sunt împinse la absurd iar existența îşi trădează tot timpul obiectualitatea, tendința spre reificare ori spre construcțiile ilogice, mecanomorfe: "Nimic din ceea ce

trăiam nu ne îndreptățea/ să trăim,/ viața se-nghesuia în noi, captivă,/ în spatele unor uşi pe care/ şi moartea ezita să le-mpingă. Deveniserăm/ starea de clandestinitate/ a letargiei. Viață de probă,/ vechi pompe ce împingeau/ pe circuitul biografiei/ aerul, alimentele, sângele…/ Iar acum, gândindu-mă că nimic nu rămâne/ fără urmări, între oameni, când numele Libertății/ a fost luat în derâdere,/ mă urăsc mocnit pentru cât am trăit netrăind. Şi,/ ca la o nesfârşită despăduchere, încerc/ noapte de noapte, să răzui arsura/ de pe pereții sufletului.// Aştept apariția îngerului trimis/ să ceară/ plata pentru sechestru…".

Se poate observa, de altfel, şi o evoluție a scrisului lui Dinu Flămând, de la viziunile evocatoare şi elegiace de început, unde reminiscențele blagiene sunt atât de pregnante, şi până la universul liric marcat de senzația disoluției şi a disperării din ultimele cărți. E vorba aici de un proces de acutizare a sensibilității, prin care stările poetice privilegiate devin ultrajul ontologic, suferința, disperarea, golul existențial etc., fapt sesizat, cu îndreptățire, de Ion Pop, bunăoară: "(…) imaginarul acestor versuri mai noi s-a diversificat mult, aproximând un univers contrastant, eteroclit, străbătut de tensiuni ce aduc viziunea în preajma unui expresionism dramatic crepuscular, ca şi apocaliptic, foarte departe, în orice caz, de aura geroasă de odinioară care «stabiliza» perspectiva. Regula e acum, din contra, a instabilității şi dezagregării lumii precare, refractară oricăror «marcaje» ordonatoare, sugerând mai degrabă efecte opuse intenției structurante, astfel încât subiectul poetic e nevoit să-şi înregistreze eşecul, în chip paradoxal încurajator, în măsura în care obligă la conştientizarea dramaticei stări de fapt".

"Starea de asediu", "viața de probă", "fericirea obligatorie" sunt sintagme ce definesc un astfel de univers al anonimizării, al derizoriului existențial, al terorii dogmatice şi al laşității colective. Demonizarea şi pervertirea conştiințelor sunt resimțite de poet cu acuitate halucinantă, ca în poemul *Curaj de*

Saturnalii, transcripție în grilă imaginativă a unui dialog cu "tiranul", dar, în același timp, și o revelare a traumelor provocate de duplicitatea fricii și a rușinii de a nu spune întregul adevăr: "De astă dată eram față în față cu tiranul. Îi explicam/ una, două, trei sau chiar patru din problemele/ extrem de urgente. Gena mea aberantă/ păstrase un tic de adolescență,/ scânceam dar uimeam camerele cu elocința mea,/ foșneau până și paiele sub stucatură!// Apoi îl înșfăcam și-l puneam să privească/ în univers pe gaura cheii. Îi arătam consistența/ negrului/ acolo unde el vedea alb murdar,/ îl puneam să-și mărturisească păcatele,/ până când o necesitate perfect înțeleasă/ îi injecta o brumă de adevăr.// Îi arătam revoltele mele rupestre/ desenate pe ascuns în pivnița casei,/ îi vâram degetele în gura mea să îmi pipăie/ gingiile roase de scorbut/ și limba, umflată de atâtea cuvinte înghițite…/ Nu înțelegea!// Intră deodată copilul în cameră/ și mă cuprinde. Îmi simte rușinea,/ în timp ce eu acopăr hârtia și, cu un gest mecanic,/ încep să îmi șterg ochelarii".

În limitele unei expresivități intelectualizate, poemele lui Dinu Flămând ni se înfățișează ca exerciții de decodificare a esențelor lumii, într-un efort cognitiv ce unește rafinamentul formal cu ecourile expresioniste ori cu starea de urgență existențială. Poet de extracție livrescă, Dinu Flămând știe să îmbine "naturismul" și cunoașterea de sine, contemplația și reculul în subiectivitate cu notația de o sugestivă acuitate. Spiritul etic (dar nu eticizant!), tot mai prezent în volumele din urmă e valorizat și modelat prin intermediul unei tehnici a oximoronului, cum constată și Cristian Moraru: "Depășirea limitei se face prin «traversarea» lumii limitelor (…) prin eliberarea de limita inconfortabilă, ontologic și metafizic vorbind (…). Dacă metafora de tip transfigurativ domina poemele de debut, oximoronul, figura dialectică prin excelență, este acum emblematic, el juxtapunând conceptualul și corporalul, abstractul și senzitivul, originarul și evenimențialul,

misteriosul şi banalul, de cele mai multe ori în alăturări şocante". Un poem ilustrativ pentru o astfel de scriitură oximoronică, eliberată de constrângerile contemplației pure şi expusă mai degrabă ca atitudine şi mod de a fi în/ prin poezie este *Pe vremea fericirii obligatorii*, în care absurdul e transcris în grilă fantezist-ironică, iar terifiantul ne este comunicat într-o tonalitate neutrală, lipsită de convulsii: "Pe vremea fericirii obligatorii, primăverile erau/ perverse…/ Mirosea a diversiune şi propagandă/ când păsările reveneau să-şi lipească sub streaşină/ cuiburile, cu saliva exilului.// Iarba răzbind la lumină printre deşeurile/ încropitei civilizații/ părea încă o victorie definitivă asupra duşmanilor,/ crengile ce dădeau în mugur cu vigoarea/ cântecelor revoluționare/ sfidau suferința fiecăruia, prizonieră în optimismul public…// Mai târziu, ne-am obişnuit cu durerea,/ trăiam încovoiați primind drept în creştet acest/ vânt de sfârşit de lume/ care şi astăzi, pe atâtea locuri virane, răstoarnă tăvălugi de mărăcini şi iluzii".

Poezia lui Dinu Flămând are, după expresia lui Marian Papahagi, o incontestabilă continuitate tematică. Universul liric structurat de autor e dominat de coerență şi unitate a semnificațiilor şi dominantelor afective. Atent deopotrivă la referent şi la esențele încorporate de acesta, Dinu Flămând e una din vocile lirice inconfundabile ale literaturii române contemporane.

Adrian Popescu

Poezia lui Adrian Popescu şi-a definit fizionomia şi finalităţile, de cele mai multe ori, prin delimitarea unui spaţiu poetic, a unui *topos* literar privilegiat, în care eul liric îşi înscrie, circumspect-utopic, fiinţa; Umbria, câmpiile magnetice, curtea medicilor, suburbiile cerului - sunt astfel de spaţii lirice cu un contur nelămurit, contopind savoarea tainei şi jocul ambiguu al perspectivelor ce construiesc o tectonică a imaginarului în care sugestia culturală şi percepţia nudă a realităţii fuzionează armonic. Recentul volum *Pisicile din Torcello* (Ed.Albatros, 1997), se impune, faţă de cărţile anterioare, printr-o acutizare a dimensiunii morale şi printr-o corelativă estompare, s-ar zice, a rafinamentului expresiv, a "ceremonialului" liric. Poezia lui Adrian Popescu părăseşte, aşadar, tot mai decis spaţiul spectacolului mai mult sau mai puţin gratuit al formelor înscenate cu dexteritate lingvistică, şi, fără a-şi transforma elanul în *demonstraţie* etică, îşi arogă cu mai multă vigoare disponibilităţile purificatoare ale verbului, fie în inflexiuni psalmice ("Trezeşte odată cu limfa stejarului şi speranţa din inima obosită/ Neamului adormit vesteşte-i Învierea, ca geţilor după o grea beţie/ zorii, / ca urşilor din peşterile Carpaţilor întâii muguri de pin, / ca melcului înfăşurat în bale argintii strălucirea frunzei crude.// Dă-mi iarba fiarelor să-mi ardă în mâini, o torţă prin întunecime,/ din temniţa fricii să-i scap pe cei neputincioşi/ Porneşte roiul poporului meu în primăvara ce se-anunţă năvalnică,/ de-i trebuinţă, cu şomoioage de foc scoate-l în cer din somnul cleios"-*Psalm*), fie în accente acid-pamfletare,

tăioase şi ironice, precum în sugestivul poem *Veşnic zâmbitorii*: “Pe voi nu v-au speriat nici congresele calde/ Nici răceala Mangaliei într-o vară şi nici iasca plenarelor/ Voi aţi căzut mereu în picioare.// Veşnic zâmbitori/ mereu împreună, tăind viţelul de aur/ şi trimiţând la abator Ţara istovită,/ oferindu-ne şi nouă pielea şi oasele.// Intraţi în vârtejul stârnit de/ Suflul mânios al mulţimii, voi,/ Elici ideologice/ i-aţi folosit cu pricepere energia sfântă.// Aţi trecut cu bine prin atâtea îngheţuri răsăritene/ Prin dezgheţuri dinspre Atlantic/ voi, mâzgă depusă pe vasul neamului,/ păienjeniş peste Frumoasa ce doarme”.

“Vocea interioară” a poetului îşi transferă, s-ar spune, energiile reflexive în exterioritate; introspecţia se travesteşte astfel în referenţialitate pură, recuperată prin exerciţiul spectacolului vag-alegoric. Întrupat în versuri elegiac-ironice, în accente grave de o solemnitate ce parcă dematerializează concretul, sentimentul patriei pare mai curând o experienţă spirituală ce adăposteşte contrariile cele mai viguroase, împăcându-le în spirit balcanic. Un poem precum *Puntea vie* esenţializează un astfel de spaţiu al antinomilior predispuse la conciliere, al contrastelor ce consumă energiile fiinţei naţionale într-un soi de chintesenţă a provizoratului şi a perpetuei efemerităţii: “Despre tine se spune că eşti puntea dintre Apus şi Răsărit/ dintre cizmele bürgerilor şi lotcile lipovenilor/ dintre cobiliţa oltenilor şi turla de lemn maramureşeană/ ţara unde totul se poate şi atât de puţine reuşesc// (...) ţară dintre bine şi rău, nu dincolo sau dincoace,/ punte vie în balans, scândură peste o apă murdară, trecută/ cu sufletul cât un vârf de ac unde îngerii stau în cumpănă şi cele din urmă îţi surâd// ţară ezitând mereu între ogivele Europei şi bazarele Orientului/ ţara unde Despot a fost fugărit şi şcoala cu dascăli latini/ gonită cu ştiuleţi de păpuşoi moldavi/ ţara unde bacşiş şi tejghea se luptă cu fraternitate şi Aufklärung.// Fereastră spre luminile bătrânului continent,/ făcută ţăndări de asiaticii călări pe turéle cu stea roşie/ şi pe iepele siberiene/ şi bătută apoi în cuie şi zidită cu ciment”.

Dacă în prima secțiune a volumului (*Plopii*) interogația morală și sarcasmul grav par să ocupe spații tot mai ample, cea de a doua parte (*Pisicile din Torcello*) cuprinde poeme mult mai decis introspective, trasând un itinerariu mai mult simbolic decât geografic, în care întâlnirea privilegiată a trecutului cu prezentul e favorizată de resursele evocării spiritualizate până la a condensa peisajul la dimensiunile unui simbol sau la anvergura semantică a alegoriei. Italia e pentru Adrian Popescu, cum observa cândva Marian Papahagi "spațiul unei experiențe spirituale presupunând o succesiune de trăiri de neînlocuit: poetul și-o asumă nu doar ca peisaj (căci n-are nimic din ochiul de colecționar de imagini al turistului) ci ca un tot natură-istorie-viață spirituală-cultură, și deci ca viziune poetică".

În aceste poeme evocatoare, în care fragilitatea amintirii și notația fermă a detaliului se împletesc, aflăm ecouri ale acelui "franciscanism" al poetului, despre care s-a vorbit atât de mult. Abandonându-se în voia simțurilor, trăind cu intensitate, cu frenezie deloc nostalgică *clipa,* poetul încorporează în țesătura poemelor sale aluzia culturală, reperele livrești, cristalizând astfel emoția într-un mozaic liric în care vizualul de intensă concretețe și evocarea dau curs unei nevoi imperioase de legitimare lirică și ontologică a propriei expresii, precum în poemul *Cicale*: "Cicale, greier din preajma Mediteranei, vibrând/ în aerul transparent și unduitor; mai negri decât/ negri greieri de-acasă, de Blaga invocați/ lăcuste ce par a zbura/ cum sunteți, misterioase eumenide?// În grădini, sau prin parcuri încinse de canicula Sudului,/ în stejarii de lângă Madonna del Monte,/ deasupra calmei cetăți a Cesenei,/ se-aude nevăzut fluieratul sonor, sunetul/ metafizic, ce vine din umbra frunzișului.// Sub coroanele dese am stat: nu cântau./ Și cum o porneam, cântul și el o pornea,/ ca un vis, ca un fum, ca destinul./ mii măruntele voci țesând și tăind stofa/ în care-i drapat Inefabilul// De un strămoș al meu polonez îmi amintesc/ silabele aspre: Cicalo, din care după bunică mă trag,/ și de un

vestit truver, Cigala.../ Invizibil şi de cântece plin/ - Un văratec frunziş/ sibilinic vorbindu-mi într-o limbă,/ ce aproape o pricep./ Amestec arhaic: latină, langue d'oc şi/ volgare din Umbria,/ grai în care şi eu am cântat măreția şi moartea făpturilor/ ce se duc în mijlocul vieții/ spre un nevăzut Purgatoriu.../ De unde ne vine doar zumzetul aspru-al cicalelor".

Peisaje spiritualizate, excursuri simbolice într-o lume cu geografie cvasi-mitică, viziunile lui Adrian Popescu mizează pe de-o parte pe detaliul plastic, pregnant prin valențele sale perceptive şi, pe de alta, pe anvergura semantică pe care aceste detalii o camuflează/ exprimă. Fără a evita un anume manierism (mai curând tematic decât expresiv) poetul caută să-şi asume realitatea din unghiul epifaniei sacrului şi al reprezentării simbolice. În acest fel, alături de elementul banal, de amănuntul comun, lipsit parcă de expresivitate, izbucneşte nostalgia unui timp originar, sugestia inefabilului, înfiorarea sacralității. "Suavizarea livrescului", pe care o remarca Gheorghe Grigurcu, ține mai curând de vocația originarității pe care o resimte cu acuitate Adrian Popescu, poet de structură "platoniciană", pentru care lucrurile lumii acesteia nu sunt decât palide imagini ale transcendentului imuabil: "La masă Stefano ne-a mărturissit: El din poezie,/ chiar dacă o scriu eu, nu pricepe nimic;/ dar e convins că lumea e o țesătură/ ingenioasă şi mirabilă.// Numai că noi, muritorii o vedem şi o gustăm pe partea/ din spate neclară şi puțin frumoasă poate... (...)// Iar Stefano făcea (fără să-şi propună) praf toate/ prezumțiile poeților care se cred importanți într-o lume/ unde noi vedem doar spatele Tapiseriei Universului./ Pe care nu o mână de om a țesut-o" (*Sarsina*).

Refulându-şi verva imagistică în expresivitatea simbolului sau în spectacularul alegoric, poetul transpune sensibilul în diafanitatea hierofaniei, într-o tonalitate lirică reținută, în care patosul e contras până la exercițiul metaforic ascetic, minimal. Camuflându-şi spasmele interiorității în versuri diafane, alteori inducând o reacție morală viziunii sale

despre lume, Adrian Popescu răsfrânge, în versuri cu o geometrie suplă, o clară intenționalitate autoreflexivă, prezentă şi într-un poem ce figurează, în fond, un autoportret auster care concentrează o poetică a autenticității existențiale şi a rigorii morale: “Nu mai scriu versuri să citească un prost/ interpret să schimbe iubirea mea în iască,/ nici nu devin strigoiul acelui care am fost/ călătoresc de-acum spre țara mea cerească.// Tăcut mă umple sensul./ Secat eu înfloresc./ Preaplinul se grăbeşte de sine să se rupă,/ e o Voință în toate, ce eu doar o slujesc,/ îngân o melodie, ce-abia o aud şi-i după” (*Nu mai scriu versuri*).

Între intransigență morală şi nostalgie a purității originare, versurile lui Adrian Popescu se remarcă prin transparență semantică şi rigoare expresivă, expunând o poetică a spiritualizării şi geometriei simbolice.

Mariana Bojan

Poetă de cea mai nobilă stirpe echinoxistă, Mariana Bojan scrie o poezie situată, foarte adesea, la confiniile gândului pur cu notația de o apăsată referențialitate. Lumea, detaliul mundan de neabătută relevanță întâlnesc o sensibilitate ce-şi arogă beneficiile şi riscurile trăirii în "interval", un gând poetic încordat la maximum, ce percepe cu luciditate aporiile unui univers descentrat, cu contururi deplasate necontenit şi cu sensuri dezafectate. Semnele unui expresionism caligrafiat în culori pastelate – spre a folosi un oximoron –, unit cu delicatețea perceperii propriului destin în grila fantezismului uşor ironic ar putea caracteriza cu oarecari sorți de adevăr un astfel de spațiu liric. Cărțile Marianei Bojan (*Elegie pentru ultimul crâng*, *Judecătorul de păpuşi*, *Haina de cânepă*, *Ultima noapte a Şeherezadei*, *Expertul şi păsările*) ne pun în fața unei creații de certă disponibilitate stilistică şi de inepuizabilă atenție spre detaliile lumii şi spre dimensiunile abisale ale ființei.

Volumul *Epistole din Piața Norilor* (2001) vine să confirme aceste date ale unui univers lăuntric neliniştit, ce se răsfrânge în vers cu candoare şi necruțare totodată, vine să desemneze datele unei poetici a melancoliei fantaste şi ale unei retanşări în expresia de nu calofilă atunci măcar investind în vers o frumusețe tensionată, o grație ce ascunde devastarea, o revelație a spasmului camuflat dedesubtul amăgitoarelor forme exuberante ale lumii.

Revelatoare pentru lirica Marianei Bojan sunt acele glisări ale tectonicii lumii, acele peisaje fluctuante, perpetuu schimbătoare, în care detaliul de acută pregnanță referențială se

preschimbă în fior neliniştitor al fantasticului, în care faptul diurn capătă conotaţii ale misterului iar cadrul se preschimbă, pe nesimţite, în loc al unor mutaţii spaţio-temporale ce se sustrag logicii diurne. Astfel e "licorna", scăpată în "cetatea bălţată", intruziune a misteriilor unei suprarealităţi pe care lumea contingentului nu o poate înţelege, căreia nu-i poate acorda decât determinaţiile proprii, ce amputează înţelesul inefabil şi surpă comprehensiunea adâncă a de neînţelesului: "Cine ştie cum/ a scăpat licorna în cetatea bălţată./ Căuta pădurea cu gâtul înalt/ înfiorată de spaimă/ când au năvălit acei gură-cască,/ au atins-o, au plesnit-o a mirare,/ au împodobit-o cu flori şi beteală,/ şi-au aşezat odraslele răzgâiate/ şi chisnovitele ibovnice/ pe crupa ei albă…/ A îngenunchiat licorna/ în propria-i moarte/ dar ei au văzut aici/ un semn de bunăvoinţă/ Apoi fiecare a luat pentru sine/ un mic suvenir… Acel «concret»/ fără de care oamenii/ nu-şi pot împlini visele".

Mariana Bojan nu e o poetă a gestului abrupt ori a rostirii declamate cu patos afectiv, a retoricii abundente; dimpotrivă, versurile sale ne pun în prezenţa unei anumite discreţii a trăirii şi rostirii. Cuvântul are o înfiorare de taină, versul încifrează angoasa, linia poemului sugerează doar o durere ascunsă, revelaţia are ecouri ale străfundului abia ghicit. Lumea, aşa cum se străvede ea în poemele Marianei Bojan are irizări ale necunoscutului şi cute de mister niciodată arătate pe deplin. E o lume în care lucrurile au, în exergă, o adevărată splendoare a neştiutului, cuvântul - cu toată încărcătura sa de referenţialitate şi de esenţialitate – căutând să reţină tocmai o astfel de magie a sensului arhetipal, singurul ce va să dea seamă de avatarurile perene ale unui univers halucinant, în care fiinţa poetei alunecă hieratic: "Mă legăn cu amintirea ta/ în penumbra morţii./ Cuvintele au dispărut,/ Abia mai pot reţine/ câteva gânduri esenţiale/ pentru nunta mea cu tăcerea./ Sunt o vulpe ghemuită în rana sa./ Nici un miracol nu se va întâmpla,/ nici un înger nu-mi va lua sufletul,/ Doar acest vid pustiitor/ decolorând

Universul…/ Ca o slujnică obosită/ trupul meu dispare/ în universul minor al casei" (*Vulpe ghemuită*).

N-aş putea spune că fantezismul cu aură livrescă e singura cheie de lectură ce ar putea descifra, cu sorți de adevăr al judecății critice, sensurile unei astfel de poezii. Sunt unele poeme ce-şi arogă, în regimul lucidității şi al inclemenței, o anume devoțiune față de demnitatea lucrurilor umile; făcând dreaptă parte lucrurilor şi ființelor de anvergură redusă, de semnificanță atenuată, poeta recurge la acolada parabolei ori la subtextul eticizant, redând în filigranul pânzei poemului, ca într-o subtilă punere în abis, propriul contur ontic, spasmele unei sensibilități acute la realul oprimant. O *Anticapodoperă*, de pildă, pune în ecuație aporiile unui trup şi ale unui destin, marasmul zilelor ce trec, gustul revelațiilor surpate într-un univers cu sensuri dezactivate, presimțirea destinului ori a apocalipsei de zi cu zi: "Nimic nu ajută sufletului meu să plutească/ Nici sacagiii viitorului/ Nici cămătăresele vârstei/ Nici îngerii decăzuți din sfințenie/ cântând în metrou cu gura închisă/ ca şi cum cuvintele/ i-ar putea condamna la moarte./ Ce zi amară/ ce prăbuşire măreață/ Ce dezastru minuțios!/ O anticapodoperă a destinului/ care îl modelează pe Zeu/ din carnea Omului".

Scriitura Marianei Bojan e marcată şi de spiritul retractil al autocontemplării, dar şi de o necontenită vocație a căutării esenței poeziei. Povara cuvântului încărcat de lirism, suferința atingerii unei zone de mister intens şi de decepție a spiritului, reculegerea în fața lumii şi retranşarea în abisurile sinelui, resimțirea substratului tragic al verbului, inconstant şi robust, fluctuant şi bun la toate – aceste aporii ale poeziei le găsim în *Înger bolnav*, poem de accent programatic oarecum, o artă poetică subtilă în care e descifrată condiția creatorului şi drama cuvântului – mască şi expiere a gândului ultim, revelație a misteriilor şi resemnare în fața unei lumi ce se refuză spunerii fără rest: "Mi-e teamă de tine Poezie/ De tinerețea ta nărăvaşă/

De frumusețea ta vrăjitoare/ De patima vulcanică a adâncurilor tale./ Nu ți-am spus niciodată cuvinte de dragoste;/ Ca un hamal credincios ți-am purtat poverile/ Ca un chelar sârguincios/ ți-am pus la adăpost giuvaierurile./ Acum trupul tău/ S-a împlinit pentru dragoste…/ Cum aş putea să te ating/ Cu mâini nevolnice, cu ochi lăcrimoşi/ Cu inima înfricoşată?/ Desigur mai există acel înger bolnav/ Pe care mi l-ai aşezat pe umeri/ În tinerețe./ Când va veni vremea/ El va acoperi inima mea cu pământ".

Poemele având ca temă erosul capătă o alură transparentă, îşi diafanizează contururile, primesc irizările unei suavități netrucate. Iubirea, ca şi logosul întemeietetor, instituie o stare de beatitudine şi de revelație fericită a ființei ce îşi percepe propriul statut ontologic sub spectrul numinosului, a unei stări ce transcende empiricul şi redă gesturilor de zi cu zi o amploare simbolică nebănuită. Neliniştea, angoasa în fața alcătuirilor disparate ale lumii, sentimentul ascuțit al solitudinii – dispar în aceste poeme consacrate erosului, în care, dimpotrivă, trupul şi sufletul se înmănunchiază într-o aceeaşi trăire deplină, necenzurată, nepervertită. Plenitudinea vieţuirii e transcrisă în imagini caligrafiate parcă în tonuri pastelate, într-o scriitură voluptuoasă ce se deschide şi spre gestul de anvergură empirică şi spre dimensiunea sacralității abia bănuite: "lasă bucuria să vină la mine/ iubirea mea,/ Nu te preschimba în plasă de fluturi/ Mai bine fereastră de aer/ prin care soarele să intre dansând/ în sufletul meu./ Vreau să înțeleg şoapta/ fină a pământului/ îngropată de păsări în propriu-mi trup./ Ascultă!… Ar putea fi o rugă/ un poem sau chiar un copil/ Dă-te la o parte/ când mă vizitează ginii şi efriții/ grădinilor suspendate în vis/ Voi freca podelele mai târziu,/ voi coace plăcinte,/ poate chiar vom mânca pe ascuns/ o bucată de stea reformată/ Dar în seara aceasta/ nu sunt decât un biet călugăr pribeag…/ Dă-i bineţe şi un codru de pâine/ pentru ca sufletul său să se încredințeze/ că drumurile exprimă/ putința oamenilor de a se orienta în sine".

Prozele Marianei Bojan din volumul *Ultima noapte a Şeherezadei* mizează tot pe jocul subtil al contrariilor imaginarului: diurn/ nocturn, real/ fantastic, empiric/ transcendent. Autoarea are o incontetsabilă priză la real, cu mențiunea că nu e vorba de un real pur obiectiv, explicit, cu detalii decupate la lumina zilei, ci de un real inconstant, mereu fluctuant şi iluzoriu, ce-şi arată nenumărate chipuri şi imagini, un real polimorf, cu o statură proteică, în structura căruia pot fi bănuite fisurile din care răzbat zvonurile fantasticului, rezonanțele unei lumi misterioase, ce-şi expune latura de umbră şi de impalpabil. E o proză cu un simț cert al aporiilor trupului şi al conştiinței lăuntrului, în care e pusă în scenă, de pildă, relația atât de profundă şi de contradictorie dintre prezentul şi trecutul ființei, un trecut halucinant, de o irealitate flagrantă, ce nu se dezvăluie decât sub spectrul misterului şi al aleatoriului.

Trăirile trecute, aduse la lumina prezentului de memorie au irizări ale fabulosului, sunt crâmpeie ale unui eden pierdut, fragmente ale unei completitudini ce se lasă abia bănuită. Trecutul şi prezentul vin să întregească un autoportret fragmentar, o lume subiectivă ce nu se supune reflecției şi lucidității, ci, mai curând visului şi proiecției himerice: “De bună seamă ți s-a întâmplat şi ție să capeți despre tine însuți ştiri noi, ciudate, îngropate în cea mai îndepărtată memorie, aceea a copilăriei. Aceste semnale sunt trimise adesea în momentele de letargie a spiritului, ori de reflecție semiconştientă, când prin minte ți se succed secvențe imprevizibile, recunoscute brusc ori bântuite de-o perfidă insinuare «dintr-o viață anterioară», semnale pe care «eul» tău îmbătrânit şi posac le primeşte ca pe un dar al proniei. Odată recuperate, aceste date vin să-ți întregească «autoportretul» sau ceea ce ştiai deja despre tine însuți. E mult? E puțin?… Cu cât bătrânețea e mai lungă, cu atât se prelungeşte copilăria”.

Prozele Marianei Bojan au o alură simbolică şi fantezistă, în genul prozei lui Borges, cu liniile realului absorbite

în arabescuri ale fantasticului şi livrescului. Scurte narațiuni cu investitură parabolică, aceste proze pun în scenă situații şi caractere figurate în tuşe decise, sigure, concentrate, cu adevăruri morale camuflate îndărătul situațiilor existențiale tipice. Lumea trecutului, spațiul mitologiei, fascinația orientului, retranşarea în zonele subconştientului, redarea unei realități mai mereu dublată de lumea visului, a orizontului misterului – sunt toposurile unei astfel de proze încărcată de materialitate, saturată de accente referențiale, dar, în acelaşi timp, marcată de inflexiunile oniricului, ori ale fabulosului miniatural şi oarecum decorativ.

Lumea orientului, pestriță, policromă, cu contururi învălmăşite şi cu sensuri nediferențiate, e plasticizată în tuşe sigure şi într-o cromatică abundentă, ce sugerează din plin luxurianța, exotismul, devălmăşia unui astfel de spațiu. Un fragment din proza omonimă a volumului, *Ultima noapte a Şeherezadei*, fragment încărcat de pitoresc şi de fabulos, în care o tornadă e văzută de un ochi nedeprins cu acest spectacol şi care acordă fenomenului o dimensiune fantastică, un înțeles fabulos, e cât se poate de revelator pentru disponibilitățile epice şi, mai ales, descriptive ale naratoarei, ce priveşte, fără nici o îndoială, realitate cu ochiul plasticianului: "La o aruncătură de băț de acel cap, văzui cum iese din pământ, în acelaşi chip, un braț uriaş cu o ventuză în vârf, apoi altul şi altul şi tot astfel, de jur împrejurul capului, închipuind în cele din urmă un soi de caracatiță întru totul înfricoşătoare şi hâdă. Brațele se ițeau în văzduh adulmecând la întâmplare… Şi numai ce văzurăm, mai întâi, o mulțime de lucruri netrebnice zburând prin aer, pentru a se lăsa apoi absorbite de acele ventuze: pahare, butelcuțe de tot felul, talgere goale sau încărcate, podoabe,, unelte, iminei, baloturi de mătase şi stofă, hamuri, cuie. Zarzavaturi şi cam tot de poți găsi pe tarabele sukului ori prin ogrăzile oamenilor. Încetul cu încetul, înfățişarea obiectelor zburătoare se schimbă. Puteai vedea roți, lectici, păsăret de tot felul, oi, asini, cai,

cămile, b uşteni şi multe altele. Şi astfel, peste trupurile noastre umilite la pământ, în care abia se mai ținea un firicel de viață, se ghiftui acea ființă de neînțeles, ore în şir. Ci mai la urmă iată că mi-e dat să zăresc saraiuri şi palate şi printre ele, părând cu totul neînsemnată, fastuoasa caravană domnească alunecând în stomacul fără sfârşit al jigăniei".

Scriitura Marianei Bojan are o netă alură spirituală şi livrescă, cu o sensibilitate acută la avatarurile realității diurne, dar şi la universul de taină şi mister al visului, al oniricului de extracție fantastică. Rafinamentul, culoarea delicat aşternută pe pânza poemului, zvonul esențelor pe care îl bănuim aproape de fiecare dată în aceste versuri, fantasmele copilăriei colorate afectiv şi redate ca într-un joc de oglinzi paralele – sunt peceții le stilistice şi de viziune reprezentative pentru creația Marianei Bojan, atât pentru domeniul poeziei, cât şi pentru acela al prozei. Simțul culorii şi al proporțiilor, arhitectura întregului, clădită cu rafinament trădează formația plastică a autoarei, capacitatea sa de a prinde în cuvântul evocator o întreagă lume, cu liniile, contururile şi cromatica sa inepuizabile.

Dumitru Mureşan

În volumul de debut *Nebuloasa crabului* (1968), Dumitru Mureşan vădeşte o remarcabilă apetenţă senzorială, însumând în spaţiul dinamic al poemului senzaţii, trăiri, percepţii dintre cele mai diverse, aşezate, evident, în grila afectivităţii şi a imaginarului. Răsunetul lumii în oglinzile înfiorate ale poemului are o indiscutabilă culoare subiectivă, peisajul însuşi purtând amprenta eului contemplativ, care caută să-i descifreze înţelesurile. Peisajele - marine, de cele mai multe ori - sunt construite prin intermediul sugestiei şi reveriei; ele au o anume transparenţă din specia feericului ori a oniricului sau, alteori, sunt reconstituite prin intermediul memoriei afective, care conferă sens simbolic decorului, îl diafanizează, trasându-i contururi parcă hieratice, din specia graţiosului: "Parcă adineauri dormeam în munţi/ şi deodată m-am deşteptat/ aici, în preajma mării,/ cu un ciudat izvor tăcut/ în mijlocul pieptului./ Visez o pasăre albă şi mare/ şi nu pierdută ca pescăruşii/ înfipţi, lângă mal, în ape./ Marea pustie a zilei/ o visez blândă în lumina lunii,/ pierzându-şi asprimea verde, de gheaţă,/ cu fiecare undă/ ca o lumină care curge/ moale şi pustie./ În uriaşul ţesut viu al mării/ fiecare undă e un U/ care coboară brusc şi urcă încet./ O, milioane de leagăne pustii/ din care toţi copiii au plecat".

Dacă în primul volum senzorialitatea era norma dominantă, iar viziunea era structurată sub auspiciile contemplaţiei, în al doilea volum, *Orologiul din oglinzi* (1975) percepţia cadrului diurn se estompează, poetul recurgând la "peisajul interior, nocturn, populat de simboluri neliniştitoare, descris cu austeritate" (Laurenţiu Ulici). Emoţia lirică se

decantează acum cu mai multă rigoare, trăirile sunt marcate de scepticism şi dezabuzare, iar viziunile poetice se obiectivează, capătă pregnanţă "materială" şi sugestivitate morală ("Acestea sunt eforturile/ parcă spun oamenii/ surprinşi pe străzi în zorii zilei./ Că poezia-i un efort reziduu,/ expresie a oboselii, rest e tot/ ce-am trăit, ecou al luptelor neîntrerupte/ aş vrea să cred dar nu pot crede/ prin ochii oamenilor înotând").

Volumul din 1981, *Despre melancolie*, aduce o mutaţie semnificativă în imaginarul poetic dar, deopotrivă, şi în viziunea asupra realului. Tectonica imaginarului e mult mai pregnant conturată aici, în timp ce reflexivitatea şi autoreflexivitatea capătă o pondere mult mai substanţială. Cultivând o foarte evidentă predilecţie pentru sugestie şi discreţie lirică, ferindu-se, pe de altă parte, să-şi enunţe cu patos apodictic trăirile şi atitudinile, Dumitru Mureşan este o natură poetică elegiacă şi contemplativă, ce ezită să se angajeze în dinamica dizarmonică a unei lumi adesea cu o semnificaţie pauperă. Versurile sale, marcate de o dispoziţie interogativă, prin care sunt puse la îndoială adevărurile prestabilite, par uneori excursuri lirice vag evocatoare, cu o amploare restrânsă, cu tonalităţi surdinizate, dar şi cu o indiscutabilă dimensiune morală. Un poem cu iz de artă poetică pledează, cu aceeaşi delicată înfiorare programatică, pentru tenacitate, deşi nu putem să nu remarcăm, în subtext, un surâs ironic, dincolo de uşoara discursivitate a versurilor: "Ajunşi în acest punct al discuţiei,/ nu mai avem nimic de făcut, în adevăr,/ decât să ne retragem dinaintea/ uriaşului bloc de granit al tenacităţii,/ şi, mai ales, să ne petrecem timpul citind/ memorabilele mostre de tenacitate/ pe care ni le oferă din belşug/ atât de tenacii, prolificii romancieri".

Nu putem, de asemenea, trece peste aspectul livresc al unor poeme, ce nu se nasc din percepţia imediată a lumii, ci, mai curând, dintr-o experienţă culturală, astfel încât imaginile poetice sunt impregnate de ecourile memoriei literare, cu rezonanţe afective, evident, fapt ce induce poemelor o anume

calofilie, o delicatețe, aş zice, programatică. Metafora "turnului de fildeş" e prezentă de asemenea, într-o elocventă identificare a ei cu un turn de carne, e un refugiu interior, o retranşare a eului ameninţat de o realitate agresivă în străfundurile proprii. Dramatică e tocmai această confruntare între anomia lumii, între lipsa ei de coeziune morală şi voinţa poetului de a se făuri pe sine, de a se detaşa pe fundalul unei lumi a obiectelor, reificată şi lipsită de orizont ("Într-o zi, când nici nu te aştepţi la asta,/ turnul de fildeş construit/ cu atâta răbdare şi râvnă/ se dărâmă din nou./ Din nou, lumina aspră de afară/ îţi atrage atenţia asupra ei/ cu brutalitate./ Descumpănit, turnul de fildeş/ se înclină dintr-o dată ca turnul din Pisa/ sau ca un turn de apă sub bombardament./ Evenimentul vine la doi paşi de tine -/ îţi cere să te-arunci în vâltoare,/ să părăseşti pentru totdeauna inutilul turn,/ să fii mai mult printre oameni/ decât cu tine însuţi,/ să participi la construcţia zilei,/ să laşi neterminată ridicarea/ turnului, în atâtea rânduri făcut praf şi pulbere./ În cele din urmă, constaţi cu tristeţe/ faptul că turnul de fildeş eşti tu;/ în carne şi oase").

Pusă faţă în faţă cu lumea, conştiinţa retractilă a poetului îşi asumă proopria interioritate ca pe unica şansă de salvare, în mijlocul unei existenţe ultragiante, care solicită implicarea în dinamica ei. Dacă "poetul dialoghează mai întotdeauna cu oamenii", cum stă scris într-un poem, nu e mai puţin adevărat că poetul are, în viziunea lui Dumitru Mureşan, şi o certă vocaţie etică; sunt deplânse "lipsa de idei şi sărăcia sufletească", "fauna indiferenţei", ba chiar se formulează un "Discurs împotriva grabei". Discursul poetic primeşte, prin aceste infuzii tematice, reflexe ale unui moralism de calitate, lipsit de retorism, sugerat cu discreţia atât de proprie autorului.

Nu e deloc întâmplător, de aceea, titlul cărţii lui Dumitru Mureşan din 1998. *Lira meditativă* e o sintagmă ce conotează un paradox, acela al întâlnirii dintre melos şi reflecţie, al conjuncţiei dintre armonia versului şi capacitatea sa de a

discerne înțelesurile esențiale ale lumii. Această dublă postulare a limbajului poetic se distinge şi în cuprinsul volumului. Poemele sunt construite cu minuție, tăietura imaginilor e precisă, prezidată de un spirit superior al ordinii şi al suplеții, astfel încât, s-ar părea, poeticitatea se naşte sub auspiciile *Geometriei*, cu versuri riguros elaborate, din care orice vehemență e exclusă, temperanța fiind norma incontestabilă a acestor enunțuri lirice cumpănite şi sugestive totodată.

Poetul trăieşte parcă într-o lume dematerializată, în care obiectele au, în ciuda contururilor lor precise, imponderabilitatea oniriei; realitatea transpare, din poemele lui Dumitru Mureşan, diafanizată, la limita dintre concretitudine şi idealitate, dintre empiric şi utopia transcendenței. Mirajul absolutului e abia sugerat, iar eul liric năzuieşte la "statutul absolut", căutând să-şi configureze un spațiu protector, eleatic, departe de agresiunea realității imediate: "Toate uşile sunt închise// Retrage-te şi tu discret/ şi trage poarta după tine// Mulțumeşte-te cu cele trei-patru vorbe spuse pe zi// Sub verticale panouri/ roua nopții trasează segmente// O vrabie scoate din echilibru/ balanța glastrei// O fată-şi suflă părul de pe ochi// Scaunele întoarse cu picioarele-n sus/ se agață ca liliecii de aer".

Poezia lui Dumitru Mureşan se alcătuieşte ca o sumă de detalii, intens focalizate ale unei realități care, prin transfer liric, se detensionează, îşi atenuează vibrațiile şi contururile. Vocea poetică se păstrează într-un impecabil echilibru, orice stridență afectivă fiind exclusă, redusă la echidistanță a trăirii şi viziunii lirice. Chiar în poemele cu tentă evocatoare (precum *Contrapunct îndurerat*), elegiacul e temperat de discreția atotstăpânitoare a eului: "Acelaşi râu se-ascunde/ printre vechi răchite/ şi îşi dezvăluie la cotitură/ strălucirea// Un câmp țintat de păpădii/ arături roşii de sânge uscat/ şi iată-mă din nou aici/ unde oricare floare mi-e ştiută// Iar nu se simte bine mama/ iar are fața albă/ şi eu sunt iarăşi copil// În vază un buchet de mici/

flori albe/ fraţi pătaţi galbeni în grădină/ şi frunza viei roză-roză// În contrapunct afară merii/ îşi mişcă florile de lână".

Exponenţial pentru lirica lui Dumitru Mureşan îmi pare chiar poemul ce dă titlul volumului, poem în efigia căruia aflăm înseşi resursele semantice şi finalităţile estetice ale unui demers poetic situat oarecum în răspărul modelor şi modelelor actualităţii, dar, poate, din acest motiv, cu atât mai convingător şi mai autentic. Seninătatea viziunii, echilibrul frazării, armonia versului supus normelor rigorii sunt constantele poeziei *Lira meditativă*, ce defineşte însăşi condiţia creatorului, a celui pentru care cuvântul e sursă de melodicitate şi de adevăr: "Se spune că bătrân Socrate/ a fost văzut cântând din liră// Menit e cântecul/ să mângâie şi să aline// Îngână lira/ lângă crucea galbenă/ a iasomiei/ dorul sfâşietor// Curăţă sufletul de mâluri/ şi în linţoliul de mătase/ galbenă al iasomiei/ învăluie Melancolia".

Poet al reflexivităţii şi armoniei, al rigorii şi supleţii gândului, Dumitru Mureşan ne oferă, prin cărţile sale, un model al exprimării esenţialităţii lumii în efigia cuvântului evocator, încărcat de sens etic şi de plasticitate expresivă.

Dorin Tudoran

Critica a pus, cel mai adesea, poezia lui Dorin Tudoran sub semnul dexterității, al preciziei caligrafiei stărilor poetice. Cu toate acestea, e imposibil aproape să se probeze "calofilia" unei astfel de poezii pentru care efectul nu e impus de procedeul artistic, ci mai degrabă de vocația autenticului, de o regie a sincerității şi veridicității. Dorin Tudoran scrie o poezie cu desen esențializat, dispus în "ideograme" lirice savant construite, în care, însă, geometria inefabilului e circumscrisă în tonalitate ironică şi corectată de inserția ceremoniei livreşti sau de parabola aluzivă, decupată cu rafinament, precum în poezia *Fructele amintirii*: "Dumneavoastră ați citit încântați/ *Fructele mâniei*, dumneavoastră consumați/ numai fructe proaspete,/ dumneavoastră iubiți/ salata de fructe,/ dumneavoastră sunteți fructele/ unei anume realități/ dumneavoastră şi numai dumneavoastră/ sunteți pîndiți admirați/ de omul care risipeşte/ încă un rând de dinți/ muşcând în neştire/ din fructele de fier/ ale amintirii (…)".

Pateticul, cât există în poezia lui Dorin Tudoran, se situează mereu într-un plan al vagului şi indeterminării, iar confesiunea se menține în echilibru latent, relația dintre imersiunea în interioritate şi grila realității fiind atenuată de accentele ironice. În fond, interioritatea nu are o conformație monadică, ci mai degrabă una pulsatorie, absorbind reperele realului şi supunându-le unei remodelări fundamentale. Iluzia şi deziluzia se obiectivează în poezia lui Dorin Tudoran printr-un cod al sincerității, ce se conjugă, după cum observa Mircea Iorgulescu, cu o netă delimitare față de formulele în uz, față de tiparele, formele consacrate. Dorin Tudoran este un reflexiv, un meditativ a cărui opțiune existențială se supune rigorilor

interogației şi îndoielii, cu emisie lirică moderată de anvergura cerebrală a poemelor, ca în *Năprasnica revelație*, poem în care liniile pastelului se întretaie cu concizia parabolei: "Într-una din nopțile acestei veri toride/ în vreme ce contemplam măreția boltei cereşti/ mi s-a dezvăluit pe neaşteptate/ ceva din marile trădări ale naturii:/ un fulger/ visa/ să devină/ topor".

Percepției realului i se asociază, în multe poeme, sentimentul ultrajului şi agresiunii. Golul, absența, alienarea sunt toposuri ce revin obsedant, încărcându-se astfel cu semnificații noi, asumându-şi câmpuri semantice inedite. De altfel, spațiul poetic circumscris, trasat în linii decise, totuşi cu o evidentă sobrietate a limbajului, trebuie privit în evoluția sa, pentru că ultimele volume ale lui Dorin Tudoran aduc mutații sensibile, atât în ceea ce priveşte substanța poetică, cât şi în domeniul tonalității discursului. Poate fi astfel remarcată, în ultimele volume, o radicalizare a tonului, o precipitare a emisiei lirice care este acum tutelată de o retorică a contestației şi negației, foarte apropiată de poetica optzecistă. Scrisul devine acum pentru Dorin Tudoran tot mai mult o angajare a ființei într-o realitate agonică, apocaliptică. Poetul, cu simțurile ultragiate, vede, înregistrează şi fixează pe retina poemului mecanica alienată a unui univers în descompunere, funcționând regresiv şi abulic, în virtutea unor legi absurde. Acest spațiu apocaliptic e regizat prin intermediul unor metafore austere, esențializate, refuzând contingentul, cărora le corespund imagini poetice pregnante, cu contururi ferme, ce mobilizează acut interesul cititorului. Prin aceste exerciții metaforice discrete, prin această infuzie subtilă (la limita vagului) de transcendent poetul înscenează o ceremonie cathartică: realul, oroarea existenței sunt redimensionate, transferate într-un spațiu indeterminat, care le mântuie, acela al artei. Metafora deține aşadar funcția de a exorciza oroarea, atrocele, deschizând semnificațiilor poetice un orizont al sublimității subiacente în care, de altfel, e angajată şi o vagă figurație mitologică. Mitul,

gestul ritual, sacrul sunt abia ghicite sub masca profanului, într-o percepție a încifrării şi simbolului (Exemplu: *Tînărul Ulise*).

Imaginile de coşmar, spațiul infernal sunt desenate cu precizie, înregistrate cu minuțiozitate, caligrafiate într-un regim al brutalității perceptive, poetul apăsând asupra detaliului revelator, menit să traseze, prin repetiție, contururile unei aure întoarse, sensurile unui gest apocaliptic: "Cineva a supt de la sînul mamei sale/ cenuşă ca dintr-un vulcan nehotărât/ arde – doarme – urlă – cîntă – pieziş – orizontal/ cineva a scuipat pe sînul mamei sale/ cineva e însetat de cenuşă". Angajarea discursului în registrul etic impune tonului poemelor un regim al urgenței şi dramaticului, precum şi o mediere accentuat reflexivă a stărilor poetice. Notația, percepția frustă funcționează aici ca pretexte, ele racordând de fapt afectele la o semnificație ontică sau etică, prin intermediul figurației alegorice sau a trimiterii simbolice. Chiar un poem aparent neutru, dezangajat precum *Bine. Şi apoi?* are în el nelămurite sugestii etice, într-un desen trasat cu concizie şi rafinament: "Cineva, o ființă de-a dreptul hialină/ îmi spune că ar fi de dorit/ să nu mai privim marea o vreme. Bine. Să n-o./ Şi-apoi?".

Confesiunea şi meditația sunt polii discursului lui Dorin Tudoran, acest spațiu de interferență şi convergență generând un text ce oscilează între exigențele unei interiorități delicate şi sensibile şi grila austeră a reflexivității. Între observație şi introspecție se consumă premisele unui cod poetic ce stă sub auspiciile suavității invocației şi ale clamării tensionate. Dacă datele realității brute sunt mereu sublimate prin exercițiul metaforic exorcizant, resorturile poetice conțin şi o doză însemnată de stringență şi de agresivitate, astfel încât, în confesiune, poetul preferă expresia directă, vag sentimentală, într-o partitură poetică marcată de o fantezie debordantă ce funcționează prin adiționarea unor elemente insolite, precum într-o poezie de început, *Martor*: "în noaptea aceea începuse copilăria/ despre care nu vroiam a povesti niciodată/ vocea

pioasă a fluviului dărîmase posul/ mirosind a bătrînețe şi oameni/ lucrurile mă priveau cu blîndețe/ o, eram singura dovadă a existenței mele/ singura pe care nu o puteam înlătura/ şi în vremea aceasta? Lîngă mine/ crescuse multă, multă nostalgie".

Suavitatea, figurația sublimă, muzicalitatea minoră sunt mărcile distinctive ale confesiunii lirice din poeziile de început. Mai târziu, sensibilitatea grațioasă îşi acutizează formele, sentimentul agresiunii, "retorica refuzului" (E. Simion) câştigă tot mai mult teren, anexându-şi semnificații inedite. Tonalitatea confesiunii se transformă din vagul şi nedeterminarea inițiale în vehemență şi stringență. E expresia unei ființe agresate, care se ştie amenințată de demonia realului: "Dacă m-arăt, eu sunt sortit pieririi/ frunte dormind la gura unei carabine -/ n-am să-mi acopăr fața, voi privi/ pedeapsa transparentă lipindu-se de mine".

Candoarea, sensibilitatea şi suavitățile din primele volume sunt repudiate acum de o voce poetică ce refuză tandrețea şi reveria, angajând lirismul într-o tensiune a luciditații şi revoltei, mai aproape de poezia cotidianului a optzeciştilor.

Erosul are o configurație aparte în poezia lui Dorin Tudoran. Există un anumit echilibru, în poeziile de această factură, între suavitate şi luciditate: sublimitatea sentimentului suferă mereu corecțiile reflexivității, ceremonialul devoțiunii e redimensionat, estompându-se mai ales prin notarea unor cuvinte din sfere semantice îndepărtate unele de altele. Conformația vizionară a invocației interferează uneori cu patetismul elegiac al evocării, al recompunerii din fragmente de timp, din gesturi disparate a unui chip sau a unei trăiri privilegiate. Între vagul elegiac şi retorica uşor ironică, discursul erotic e transferat în perimetrul notației de mare acuratețe, cu un estompat profil simbolic: "De unde vii, că fiecare mişcare a ta/ face să ți se ridice de pe umeri/ mari nori de praf, strălucitori?/ Pe chip porți un voal/ ca o aripă de albatros/ şi numai ochii-ți se

aud -/ vibrând ca doi solzi de aur/ şi cu cât te apropii mai mult/ umerii tăi îmi par luminând/ ca talgerele unui cîntar pe care apasă/ razele luceafărului de dimineață. Parcă şopteşte ceva, parcă înveți/ cuvintele unei limbi de mult dispărute/ şi pe lângă urechile mele/ trec păsări de gheață".

Poet care mizează deopotrivă pe fantezie şi pe exercițiul ironic, pe vagul afectelor şi pe geometria meditației, Dorin Tudoran preferă să-şi ordoneze viziunile poetice mai degrabă din perspectiva unui cod al autenticității, preferă mai degrabă clamarea decât reculegerea, viziunea apocaliptică decât iluminarea beatitudinii.

E vorba de o poetică a insurgenței, a refuzului integrării într-o lume labilă, precară şi agonică. Cel puțin prin ultimele sale volume, Dorin Tudoran e, prin acuitatea limbajului liric, prin estetica banalității la care se asociază, prin excursurile ironice şi parodice, cu voia sau fără voia lui, un precursor al optzecismului, un poet ce anunță postmodernismul.

În acelaşi timp, Dorin Tudoran îmi pare una dintre cele mai semnificative figuri ale exilului românesc, ale rezistenței prin cuvânt şi faptă la demonismul dictaturii comuniste. Prin forța cu care a urmat o opțiune morală asumată în deplină luciditate a consecințelor pe care aceasta le-ar fi putut atrage din partea autorităților, prin voința de a spune adevărul despre alții şi despre sine, prin radicalismul scrisului, niciodată conciliant, întotdeauna tranşant, ba chiar vehement, prin curajul de a-şi duce până la capăt revolta şi de a-şi făuri un destin exemplar, marcat de absența oricărui compromis, prin acestea şi prin multe altele, Dorin Tudoran s-a constituit într-un model moral, o efigie a demnității de a fi şi de a scrie în virtutea adevărului. Ceea ce este cu adevărat revelator în demersul - deopotrivă existențial şi scriptural - al lui Dorin Tudoran este inapetența sa pentru orice formă de mistificare, de simulacru, de inautenticitate; conştient până la gradul ultim de distanța ce separă verbele *a fi* şi *a părea*, poetul şi dizidentul l-a ales întotdeauna pe primul, cu luciditate

şi consecvenţă. Demascând imposturile, de diverse grade şi dimensiuni, Dorin Tudoran şi-a asumat riscul rostirii adevărului, cu o intransigenţă ce exclude jumătăţile de măsură, echivocurile, nuanţele mai mult sau mai puţin duplicitare. Şi toată această rostire de sine, necomplezentă, neconvenţională e semnul cel mai limpede al autenticităţii ce caracterizează orice gest al poetului, publicistului, dizidentului.

E de presupus că din aceste exigenţe ale autenticităţii şi sincerităţii decurge - cu necesitate - şi radicalismul dizidenţei lui Dorin Tudoran. O dizidenţă care, am spune, nu s-a încheiat nici după decembrie 1989; exilul lui Dorin Tudoran continuă, atâta vreme cât, în România postdecembristă, impostura nu şi-a epuizat resursele, atâta vreme cât minciuna şi corupţia capătă forme dintre cele mai agresive iar scena politică nu e decât un bâlci în care demagogi de ocazie vântură vorbele mari ce le asigură propria căpătuială. Exilul (interior şi exterior) al lui Dorin Tudoran e, într-un fel, o formă de protest împotriva imaturităţii unei societăţi aflată într-o nesănătoasă ebuliţie, într-o tranziţie ce nu conteneşte să nască monştri ai ipocriziei şi prostiei fudule, altoiţi pe o totală lipsă de respect faţă de valorile autentice. Iată de ce, singurătatea pare a fi semnul afectiv al multor pagini ale lui Dorin Tudoran, o singurătate aşezată, chiar într-un titlu al unui capitol, sub semnul "mai mult ca perfectului".

Gestul lui Dorin Tudoran de a-şi aduna în volum intervenţiile publicistice, dinainte şi de după 1989 are, în sine, consecinţe mai mult decît fericite, căci această carte e, pentru noi, o şansă de a ne *reaminti* luările tranşante de poziţie ale autorului, dar şi realităţile funeste care le-au generat, după cum reprezintă, în acelaşi timp, şi o provocare pentru noi, cei care am fost martori şi actori ai evenimentelor invocate/ evocate aici. *Kakistocraţia* (1998) nu e o simplă însumare de articole polemice, de evocări şi introspecţii; e o carte din care transpare, cu suficientă claritate, profilul intelectual şi moral al autorului, o

carte-depoziție, un document afectiv asupra traseului sinuos, nu lipsit de obstacole dramatice, de sfâşieri ori de îndoieli ale unui scriitor care îşi revendică, astfel, propriile avataruri, propriul destin.

Fizionomia, alcătuită din propriile cuvinte, lui Dorin Tudoran e una neretuşată; autorul nu vrea să fascineze, să-şi aroge calități pe care nu le are, să pară ce nu poate fi. Dimpotrivă, el este el însuşi de la începutul până la sfârşitul cărții, dezvăluindu-şi, rând pe rând, ironia, sarcasmul, exasperarea, umorul, luciditatea şi incapacitatea de a se iluziona, dar şi disponibilitatea de a nu se resemna în fața unei realități de dimensiuni şi semnificații gregare. De altfel, în *Prefața* cărții, N. Manolescu trasează liniile portretului lui Dorin Tudoran în tuşe inspirate: "(...) Dorin Tudoran e un sentimental, fidel prin ataşament profund, nu prin interes. Agresivitatea lui (căci e un polemist înnăscut) stă pe această cutie emoțională de rezonanță. Se implică în tot ce se petrece cu el şi cu alții. E sarcastic, dar nu ironic: nu ia distanțe, participă; nu se bucură când i se împlinesc pesimistele previziuni, suferă; nu-şi urăşte adversarii (deşi îi face praf câteodată), se urăşte pe sine când îşi vede confirmate aprehensiunile. E, mai presus de toate, un om cinstit, care ar prefera, în sinea lui, să fie contrazis de o realitate pe care o judecă fără menajamente".

Titlul cărții lui Dorin Tudoran e revelator, chiar dacă semnificația lui e descifrabilă doar în urma unor excursuri etimologice. Acest termen desemnează, în chiar formularea autorului, "guvernarea de către cele mai nepotrivite persoane. Altfel spus, aflarea neaveniților la putere. Cuvântul vine, cum altfel!, din greacă, unde *kakisto* este superlativul lui *kakos* - rău. Aşadar, guvernarea celor mai răi". Titlul enunță datele unei probleme, anticipându-i, în acelaşi timp, posibilele soluții, căci Dorin Tudoran nu se teme să pună degetul pe rănile societății româneşti, ca şi pe rănile noastre, ale tuturor. Aceasta pentru că noi înşine am putea fi manipulați, la un moment dat, de ceea ce

este mai rău în noi, rău ce poate izbucni la suprafața ființei pe neașteptate, în momente de cumpănă ori de confuzie ("ea, kakistocrația, se află şi în fiecare din noi, atîta vreme cît ne mințim de unii singuri că sîntem mai buni ca alții şi pricepuți la toate. Fiecare din noi se poate trezi guvernat nu de ce este mai bun în el, ci de ce este mai prost"). Kakistocrația îşi are mobilul, aşadar, în puterea de mistificare şi în tirania autoiluzionării, dar şi în asentimentul la impostură, la falsitate şi rău moral.

Articolele lui Dorin Tudoran se remarcă prin directețea şi tranşanța lor. Autorul, departe de a fi distant, resimte din plin nevoia replicii, a dialogului deschis, a reacției polemice. Luările sale de poziție, prompte şi deschise, nu au un aer abstract, nu se învăluie în generalități, dimpotrivă, ele vizează aspecte concrete, indivizi în carne şi oase, demisii morale ce sunt purtătoare ale unor nume, inflamări demagogice cu identitate precisă. Fie că e vorba de caracterul duplicitar al d-lor Silviu Brucan, Eugen Florescu, Adrian Păunescu, Dumitru Popescu, M. Ungheanu etc., fie că se vorbeşte despre *Cartea Albă a Securității*, cu toate inadecvările şi petele ei *albe*, Dorin Tudoran preferă să-şi expună punctul de vedere în deplin exercițiu al lucidității şi sincerității, refuzându-şi competențe pe care nu le posedă, dar şi sancționând fără cruțare conformismul, excesul de zel sau de autoritate, gafele ori orgoliile inflamate ale contemporanilor săi, reducînd prestigiile închipuite la dimensiunile lor reale, ripostând pe un ton de inalterabilă urbanitate, marcat de prestanță a ideilor şi pregnanță a verbului, uneori corosiv, alteori evocator-sentimental, niciodată, în schimb, neutru. Pentru că negația are, ca revers, o afirmație presupusă. Negând anumite realități, respingând anumite postùri existențiale, autorul vizează, subtextual, o realitate ideală, un tip uman perfectibil, o conduită demnă. Poate că unele din (pro)pozițiile exprimate de Dorin Tudoran sunt discutabile, prin exces de atitudine ori prin tendința de dilatare a verbului. Nimeni, însă, nu-i poate refuza publicistului consecvența cu propriile exigențe morale,

intransigența, sinceritatea, pasiunea revelării adevărului cu orice riscuri.

Cartea lui Dorin Tudoran are, însă, şi o netă dominantă autobiografică. Nu doar în primele două părți (*Mai mult ca perfectul singurătății* şi *Reîntoarceri*), unde sunt relatate avatarurile represiunii din țară şi plecarea în Occident, ci şi pe parcursul altor articole ale volumului regăsim - fragmentar - notații confesive, eboşe introspective, documente sufleteşti revelatoare pentru profilul autorului. În astfel de notații, publicistul îşi redimensionează fapte şi gesturi din trecut, dând autoscopiei un sens purificator, interogându-şi propria conştiință şi asumându-şi, fără rezerve, chiar riscul "revizuirilor": "Există momente din viața fiecăruia din noi când nu ştim dacă să ne bucurăm ori, mai degrabă, să ne întristăm. E un soi de menghină paradoxală, din cleştele căreia nu bănuim cum vom ieşi - mai slabi ori mai tari. Important este să facem ce ne îndeamnă conştiința, chiar dacă orgolii, prejudecăți şi alte blocaje de felul acesta ne sugerează alte soluții".

Cartea lui Dorin Tudoran are alura şi dimensiunile unui portret "moral", deopotrivă al unei societăți ce nu şi-a regăsit identitatea, dar şi al autorului ei; e o carte ce-şi păstrează actualitatea, rememorînd figuri şi siluete ale unui trecut ce-şi estompează tot mai mult dimensiunile şi relevanța. Finalitățile ei sunt expuse, cu limpezime, în finalul *Postfeței*: "Nu am visat, cum cred unii, să schimb lumea. Sau am făcut-o doar rareori, în clipe de insolență, de profundă rebeliune împotriva neputinței binelui de a prevala. Dacă am visat permanent la ceva, a fost să nu contribui la a lăsa această lume mai rea decât am găsit-o. Şi nu am motive să fiu sigur că măcar acest lucru mi-a reuşit într-o măsură acceptabilă. Ştiu însă că am încercat".

În aceeaşi măsură, însemnările publicistice ale lui Dorin Tudoran se constituie într-o lecție de adevăr şi autenticitate. Ele se impun atenției ca un mod exemplar de asumare a unui destin riguros marcat de cîteva opțiuni morale ferme, un destin al unui

scriitor care "spre deosebire de atîția alți colegi de generație sau de creație care şi-au cultivat numai talentul (...) s-a complăcut în anacronismul de a miza şi pe caracter" (Mircea Martin). Nu alta este miza recentei cărți a lui Dorin Tudoran, carte ce-l reprezintă pe el, în măsura în care re-prezintă tarele şi avatarele mentalității unei întregi societăți, radiografiate exact, fără gesturi de complezență inutile.

Mircea Cărtărescu

Văzut de pe Calea Victoriei, Mircea Cărtărescu pare regele neîncoronat al postmodernismului românesc. S-ar putea spune că el chiar e. De altfel, să recunoaştem că gloriile literare se fac şi se desfac la Bucureşti. Cu toate astea, să concedem şi că îşi are şi provincia valorile ei, oricât ar părea ea de complexată ori de ipohondrică, astfel încât nu e deloc indicat să absolutizăm tot ce vine din Capitală şi, concomitent, să minimalizăm produsele provinciei.

Poet, prozator, teoretician, Cărtărescu se mişcă în domeniile literaturii cu o dezinvoltură remarcabilă, ce provine din cultivarea unei memorii prodigioase şi a unei dexterități în mânuirea limbajului de invidiat. Avem a face, în cazul său, cu un evident paradox: *natura* sa literară, abundentă, de o originalitate frapantă se întâlneşte, undeva, în abisurile ființei ori chiar la suprafața ei raționalizantă, cu o cultură asumată deplin, cu fervoare reținută, asimilată cu o oarecare devoțiune livrescă. Nota atât de personală a textelor lui Cărtărescu reiese aşadar din ciocnirea sentimentului şi a ideii, a gândirii şi afectelor, din coincidența contrariilor, cu o vorbă generică.

În volumul de debut al lui Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii* (1980) Gheorghe Perian descifra o sumă de influențe care au intrat, până la urmă, ca obiecte de inventar, în plasma imaginarului cărtărescian. E, mai întâi, ecoul manierist, evidențiat mai ales prin uzajul cu o predilecție semnificativă a oximoronului, a motivului labirintic, ori al celui cosmogonic, tratat într-o mare varietate a *trompe l'oeuil*-ului, ca în poemul *Căderea*: "ochii ei – frunzoasele văgăune/ unde procreează şerpii şi păianjenii;/ obrajii nu mai puțin sălbatici ca panterele/ şi puțin bot, şi puțină umbră în conuri,/ desigur prelinsă din miezul plantelor/ populate de mimoze ciudate şi ştime" sau, în manieră nichitastănesciană, cu concretizare intens alegorică a unor

concepte, în acelaşi poem: “Aici punctul devine linie/ care vălureşte şi procreează/ şi se-mprăştie la suprafaţă;/ iar când faţa devine sferă, ea devine/ toate feţele deodată, în aerul scund şi vioriu”.

Are, fără îndoială, dreptate Gheorghe Perian atunci când afirmă că se găsesc în poemul citat “mai multe elemente ale poeziei moştenite, cum ar fi motivul cosmogonic, invocarea lirei, viziunea romantică a intermundiilor, prozodia clasică, pe care însă poetul le-a preluat fiind conştient că ele alcătuiesc un mănunchi de convenţii, o manieră. Or, tocmai această conştiinţă a livrescului va duce prin exacerbare la saţietate şi va provoca o reorientare a lui Mircea Cărătrescu înspre o poezie mai puţin supusă formelor şi motivelor în vigoare”. E drept, mutaţia de sensibilitate şi de semn poetic se va produce chiar în ciclul *Georgicele*, în care, preluând tradiţia naivă a unui univers bucolic, de o rusticitate anesteziantă, poetul recurge la mijloacele parodiei şi ale ironiei, cu scopul, vădit, de a relativiza gravitatea ce guvernează un astfel de univers, de a da acorduri “joase” unor teme majore şi, în acest context, de a aduce poezia mai aproape de realitate, de cotidian (“voi feciori,/ arăţi mai departe câmpia mănoasă/ şi veţi da de o bombă neexplodată/ şi nebotezată/ voi botezaţi-o cu nişte cherry sau triple sec”).

Verva demitizantă a poetului, capacitatea şi voinţa sa de a contracara modelele prestabilite, de a desacraliza e cât se poate de evidentă în *Poeme de amor* (1983). Cum ştim, recapitulând sumar, am putea spune că erosul a fost perceput în grilă poetică, de-a lungul timpului, în două ipostaze opuse. Mai întâi, e vorba de o poezie erotică ori erotizantă inaugurată chiar de truveri şi trubaduri, sub specia sublimităţii sentimentului, a reprezentării bărbatului în postri ceremoniale de adoraţie şi umilitate, de declamare a afectului în tonalităţi de efuziune exaltată. Mult mai târziu se ajunge, însă, la o reacţie la această imagine impusă de tradiţie, reacţie ce se va concretiza în efectuarea de către poeţii moderni şi postmoderni, a unei operaţiuni de demitizare ori de

rescriere în grilă parodică a sentimentului erotic, sentiment care nu mai e evaluat în termeni superlativ-inflaționiști, ci e integrat unui nou cod axiologic, sentimentele găsindu-și, fără îndoială, o contrapondere în intelectul care le hotărnicește efuziunile și, în același timp, le raționalizează, fiind, așadar, privite cu reticență și circumspecție de către ochiul (mult mai) critic al poetului. În acest fel, iubirea e transcrisă nu în registrul gravității și al solemnului, ci, mai curând, în grilă imaginativ-ironică, evident, cu însemnele parodice subiacente ori cu un umor contras într-o frază poetică de o ascuțită, ușor amară, luciditate: "iubito, sunt leșinat după sprayurile cu care te dai/ și mi se face sete de buzele tale…/ și aș vrea să mănânc puțin ruj de pe buza paharului tău…/ și să-ți deșurubez câteva lacrimi de sub ochiul tău…/ doar ca să-ți arăt cât pot fi de rău/ cât sunt de negru în cerul gurii". Avem de a face aici, fără îndoială, cu o situație de de-ritualizare a sentimentului și a femeii iubite, într-un limbaj de un prozaism vădit și căutat, în care cuvântul pare de o concretitudine brutală iar alăturările de vocabule din sfere semantice diferite au rezonanțe argheziene; din această întrupare a viului prin intermediul unui element mecanic se nasc elemente curat comice, ca în următoarele versuri de o savoare lexicală inepuizabilă, și cu inserturi intertextuale ce vor să sugereze că viața lumii nu este nimic altceva, în fond, decât o comedie a textului: "arată-te. cumpără-mi. știu că ai bani./ că nu te-ai risipit *prin spini și bolovani*./ că ești lângă mine/ și mângâi ghemotocul dureros de zgârciuri, vene și intestine/ *tremur viața me*/ nu mai pot merge femeie brață cafine/ ridică-mă, spală-mă. *Cuțitul os*./ am să fiu cuvios./ nu mai fac, nu mai pot să fiu așa de întreg:/ *advocat, mare proprietar și aleg. Coleg*./ nu mai ține./ mi-e sete de tine, mi-e foame de tine/ îți văd tricoul (KISS ME) reflectat în vitrine/ ia-mă în brațe și striveşte-mă bine". Dragostea, așa cum e ea prelucrată de poetul postmodern e mai curând o comedie a cuvântului decât un sentiment în stare nudă, un efect de halou parodic al limbajului decât un afect cu

contururi psihologice strânse ori nete. În acelaşi sens pot fi urmărite transplanturile de cuvinte cu iz arhaic ori elementele de argou, ce dau farmec şi plasticitate limbajului ("să ne iubim, chera mu să ne iubim per tujur/ ca mâine vom fi pradă inundaţiilor, surpărilor de teren beţiilor crâncene/ ca mâine un ieri cu labe de păianjen de fân îţi va umbla în cârlionţii de florio ai coiffurii/ zăpăcindu-te, ambetându-te").

În *Levantul*, manierismul cărtărescian merge tot mai mult pe linia aglomerării de obiecte etroclite. Aspectul cel mai frapant al lirismului e acum acela de bazar carnavalizat, de bâlci cu conotaţii livreşti. De altminteri, Cornel Regman constata modul în care, o dată cu acest volum, câştigă teren înclinaţia poetului spre fantezia debordantă, spre extravertire: "Mircea Cărtărescu bate cu *Levantul* orice record în direcţia conceperii unei poezii extravertite, compozite, ce-şi propune – asemenea albinei – şi conceperea fagurelui şi producerea mierei care-l umple. Poemul epic cu peripeţii şi neprevăzuturi parcă scoase din mânecă va fi acest cadru, acest suport pentru fantezia dezlănţuită a poetului. O fantezie care lucrează şi ea pe două planuri, unul strict parodic şi oarecum solicitând mai mult ingeniozitatea faber-ului ascuns în poet, cu rezultate – trebuie să spun – nu totdeauna la înălţimea aşteptărilor (numeroase pastişe şi încercări pe teme date, printre care şi o ambiţioasă *glossă* fac parte din acest lot), şi celălalt plan, aş zice intrinsec condiţiei de poet, favorizând ecloziunea tuturor darurilor de care dispune creatorul".

Îşi face loc în volumele din urmă ale lui Cărtărescu, în *Levantul*, dar şi în *Dragostea*, o tot mai accentuată tendinţă spre *joc,* spre exerciţiul barochizant împins uşor spre absurd, prin alăturarea unor elemente ale realului din cale afară de disparate, şi care, astfel, fac translaţia spre lumea imaginarului, un imaginar buf, burlesc chiar, cu iz fantastic, dar şi cu ecouri din întrupările mecanomorfe ale lui Urmuz, ca în versurile următoare: "Mestecări de roţi dinţate unse cu lichid dă frână/

Arce rupte, cruci de Malta prinse tare în şurupe/ De cremaliere ştirbe, de rulmenturi şi de cupe…/ Una mare cât hambarul lua poame din cais/ Cu trei deşte de aramă şi le pune iute-n coşuri;/ Alta mică jumuleşte peanele de pe cocoşuri,/ Le ascute şi le moaie-n călimări ce cresc din stâncă/ Şi înscrie-n pergaminturi vro istorie adâncă;/ Alt mehanic cu lăboaie de paing înşfacă iute/ Un pirat ce să holbase prea aproape de volute/ Şi îl bagă-ntr-o chilie cu o poartă dă oţel:/ Într-o clipă-l scuipă proaspăt, pomădat, spălat şi chel/ Ras obrazul, ras şi capul, cum să poartă la tătari…".

Într-o astfel de poezie îmbibată de aromele livrescului, cotidianul pare să fie alcătuit din referinţe bibliografice iar fiinţa poetului e articulată din reflexe ale cărţilor citite. E drept, există şi ecouri ale biografiei, acestea însă tot prin filieră livrescă ("o să suport condescendenţa tinerilor, o să las nasul în jos când o să vină vorba de poezie, o să fac traduceri/ ca să nu mă uite lumea, ca să par că mai trăiesc,/ sau o să-mi public cândva un volum de versuri din tinereţe/ atât de proaste, că nu le băgasem în nici o carte/ şi o să am un succes «de prestigiu», mi se va spune «autorul *poemelor de amor*», / precursorul a Dumnezeu ştie ce poezie va mai fi pe atunci").

Fantezist şi ironic până peste poate, manierist şi barochizant, Mircea Cărtărescu străbate cu voluptate vârste ale poeziei dintre cele mai felurite, rămânând, cu toate acestea, el însuşi, într-un demers de o limpede specularitate; în oglinda textului, ochiul teoreticianului, avid de paradoxuri, se străvede mereu, ca într-un palimpsest suav-alegoric.

Emil Hurezeanu

Lecția de anatomie (1979) impunea un poet pe cât de original pe atât de expresiv, de o extremă fervoare a dicțiunii lirice. Versurile lui Emil Hurezeanu se mulează, am putea spune, cu exactitate şi fermitate, pe trăirile sale, redându-le acestora dimensiunile, relieful, culoarea. Există aici, de asemenea, o permanentă pendulare între senzorialitate şi cerebralitate; aplecat asupra avatarurilor propriului trup, poetul îşi concentrează atenția spre utilizarea unei didactici superioare, în care verbul "a învăța" se pliază pe dinamica viului. Deprinzând fiziologia propriului corp ("Ar trebui să-ți înveți trupul/De la început, celulă cu celulă"), poetul aspiră, de fapt, la o artă a trăirii, în conformitate cu anumite exigențe morale inalterabile. Raportul dintre idee şi senzorialitate e circumscris în versuri neconvenționale, tensionate, în care imaginea poetică primeşte un relief de extremă pregnanță. "Neliniştea surprinderii Corpului în Gând" dă naştere unor interogații acute, cu substrat ontologic, pe care poetul le exprimă în regimul urgenței, al deplinei lucidități, al dinamismului trăirii şi rostirii.

În aceste versuri, între contemplația cu uşor ecou autoreflexiv şi *revelația* expusă în expresie febrilă, spontană şi neliniştită, există o vizibilă corespondență, un evident echilibru. Fire introvertită, Emil Hurezeanu apasă mai curând asupra incertitudinilor ce se oferă spiritului uman, căutând fisura dintre văzut şi nevăzut, dintre sacru şi profan. Miracolul cotidian, trăirea, clipă de clipă, sub constrângerea unui spațiu şi timp necruțător sunt resimțite cu o anume fervoare, în tonalitate uşor manieristă: "Cum pe fața albă a bărbatului/a crescut pomul de sânge tânăr/ prin spuma săpunului ras/ Străbătând ca un izvor

mineral/ Zăpada/ În pomii proaspeți/ Primăvara e viață şi semn”(*Comuniune*).

Distanțarea/identificarea sunt cele două resorturi afective emblematice sub semnul cărora se aşază lirismul lui Emil Hurezeanu, un lirism în care se cultivă deopotrivă nevoia apropierii de lucruri, voluptatea împărtăşirii empatice din esența lor, dar şi detaşarea, asumarea unei distanțe (protectoare) care asigură o mai promptă şi mai fidelă vizualizare a lor. Ochiul poetului, atent şi la zvonurile efemere ale firii şi la avatarurile propriului gând, la propria interioritate, pare a depinde de un soi de asceză spirituală, prin care eliberează lucrurile de accesoriu, de detaliile circumstanțiale, redându-le, parcă, în puritatea lor esențială, arhetipală.

În volumul *Ultimele, primele* sunetele insurgenței îşi amplifică ecourile, efortul poetului de autoclarificare pare a fi imperativul moral dominant, după cum exigența identificării cu spiritul “generației” sale capătă reflexe aproape programatice. *Generația câştigată* e poemul în care opoziția *ei/eu* e fundamentată în primul rând pe relația lipsită de echivoc între contestat şi contestatar, între malefic şi ingenuu; aici, sub aparența unor detalii anecdotice, se ascunde tâlcul parabolic al demoniei camuflate, al represiunii expuse cu sarcasm nedisimulat: “Ştiu eu cu cine seamănă ei/ Ei seamănă cu acel copil din copilăria mea/ Care s-a îmbolnăvit într-o zi de o ciupercă/ Şi i-a căzut părul de tot pe la şaisprezece ani/ Brusc a devenit de o nemaipomenită dragoste față de noi/ Şi ne mângâia de fiecare dată pe păr ca să ne cadă şi nouă/ Odată dracului părul de tot”.

În unele poeme ale volumului, fluxul evocării pare să covârşească “descripția” lumii *prezente*; aceste evocări nu au, însă, un aer vaporos, vag, nedefinit. Dimpotrivă, elocvența rememorării derivă din circumscrierea exactă a obiectelor, în detaliile lor cele mai intime şi mai relevatoare, din care se desprind, de fapt, conotațiile şi reflexele semantice ce vor

desemna trecutul sub specia exemplarității. În acest fel, poemul are funcția de *cadru* al evocării, dar în același timp el e "încadrat" de energiile demistificatoare ale autorului, care își supune propriul trecut unei continue reevaluări și re-scrieri. Căutând sensurile propriei existențe nu doar în prezent, ci și în trecut, Emil Hurezeanu apelează, cu măsură, în versuri abstractizante și transparente, la resursele purificatoare, kathartice ale anamnezei ca modalitate de regăsire a propriei identități ce oscilează perpetuu între trecut și prezent, instanțe temporale care delimitează un destin, trasându-i relieful specific.

Regimul textual pe care și-l asumă poetul în cărțile sale e acela al sincerității și autenticității. Explorând avatarurile unui real dezafectat ori ale propriei sensibilități raportate la lume, autorul își arogă o scriitură febrilă, nervoasă și neconcesivă, uneori austeră până la asceză, alteori de o expresivitate barocă. De semnalat și faptul că între *scriitură* și *ideea poetică* nu există, s-ar zice, o distanță sesizabilă, fapt care induce și impresia de spontaneitate pe care aceste versuri o sugerează, astfel încât aderența la exigențele unui stil incisiv, pregnant și revelator are semnificațiile unui adevărat program poetic, urmat cu relativă obstinație.

Conștiința limitelor pe care Lumea, Timpul, Istoria le impun ființei umane, sugestia agresiunilor la care omul este supus, revelația imposturilor de tot felul cu care se confruntă eul liric – sunt reperele etice și poetice care structurează poemele lui Emil Hurezeanu. Iată de ce profunzimea acestei poezii provine, poate, din radiografia atentă a lumii demonizate, din modul în care eul liric se raportează la o realitate carentă, asemeni unui sensibil oscilograf moral. La fel de relevante sunt și poemele cu tentă afectivă, în care reflexele subiectivității sunt mai accentuate, precum în *De la musique apres toute chose*, un text în care melancolia reflexivă induce imaginilor o oarecare transparență a reveriei livrești: "Citea cartea Morților din Tibet sau așa ceva atunci/ Nu mai avea îndrăzneli de când cu pielea

uscată pe gât/ Mult a fost el mângâiat precum geamandura de înecați/ Şi spunea că şalul acoperă ruşinea cărnii delăsătoare/ Fiind aceasta o practică a reginelor mame, cu prieteni tineri/ ca dumneata, dragul meu".

Detalierea prozaicului, expus adesea printr-o focalizare vizuală intensă, alteori împins înspre spațiul vizionarismului, ca şi recursul la experiment sau la referințele livreşti, sugestia pactului autobiografic – sunt dominante ale unui lirism în care conceptul liric şi afectul sunt polii discursului. Cornel Regman observa, de altfel, că "multe din poeme sunt la drept vorbind nişte false confesiuni, în care nu factorul existențial primează, ci preocuparea de a dezvălui cu prilejul unei experiențe evocate laturile care o fac aptă de a deveni poem: comparațiile mereu lucrate, mereu ingenioase, predominarea inteligenței şi a culturii, referințele intertextuale prin recurgerea la citatul glorios, autorul dovedindu-se în această din urmă privință un veritabil pionier al procedeului în provincia sa".

Reprezentant de prim rang al optzecismului, Emil Hurezeanu este, înainte de toate, prin ansamblul activității sale, o veritabilă *conştiință*, poetică şi etică deopotrivă, ce s-a impus atenției prin luciditate, cult al adevărului şi reflexivitate autentică.

Traian T. Coşovei

Poet aflat în primele rânduri ale optzecismului, Traian T. Coşovei a beneficiat, încă de la debut, de o receptare critică de excepție, fiind unul din răsfățații acestei generații. S-a scris excesiv despre tehnica sa de creație şi despre modalitățile de expresie sau despre finalitățile estetice şi gnoseologice pe care o atare poezie le presupun, după cum s-a încercat să se identifice "diferența specifică" a unei astfel de poezii în contextul Generației '80. Volumul *Ioana care rupe poeme* (1996) nu aduce mutații semnificative, schimbări decisive (de structură sau de conținut) în modul poetului de a privi lumea; pot fi remarcate şi în acest volum mărcile distinctive ale lirismului lui Traian T. Coşovei: imagistica abundentă, oximoronică, sintaxa lirică arborescentă, miza acordată poeziei cotidianului, ritualul confesiv pus față în față cu accentele referențiale etc.

Ceea ce s-a modificat, în mod substanțial, poate, este calitatea şi intensitatea viziunii lirice: poetul face, în aceste poeme, dovada unei intransigențe morale sporite imprimând, în acelaşi timp versurilor o tensiune ideatică de o mare anvergură. În acest fel, recursul la confesiune, la ironie sau la parodie nu este cultivat pentru el însuşi, ci ca o modalitate de reacție la o realitate agresivă şi proliferantă, ce-i refuză, într-un fel, poetului "dreptul la timp".

De altă parte, se poate afirma că lirismul pe care îl asumă Traian T. Coşovei este un lirism elaborat, a cărui expresivitate derivă, fără îndoială, din ingeniozitatea combinatorie, pe de o parte, dar şi din patetismul mimat, înscenat ori reconvertit în accente ironice. În poemul *Lupul de cositor*, spre exemplu, transpar mai toate toposurile acestui lirism: mimarea parodică a

sentimentului iubirii, histrionismul ca modalitate de expresie şi de trăire, asocierile ingenioase de cuvinte şi imagini şi, nu în cele din urmă, o semnificaţie morală subiacentă, pe care fiecare poem o luminează discret ("Sprijinit de tonomatul burduşit de cuvinte,/ cu salopeta mânjită, cu cheia franceză şi lampa de benzină/ păream aruncat direct pe peron din drezină/ în noaptea geroasă de fier de beton şi din schele:/ nu, nu, iubito, erau doar bătăile inimii mele/ răstignite pe asfalt -/ inima mea de mamifer, de perfid, de gigant/ făcut din clei de oase, sfoară şi din chibrite:/ ce mai rămăsese din atâtea vieţi neiubite./ Alunecam din noaptea de iarnă în dimineaţa de vară/ a trupului tău cu ziarul vieţii mele la subsuoară…/ Scriu pe prima pagină despre profilul meu/ de hoţ de aluminiu şi faţa mea de traficant de cositor./ Ăştia ce vor/ de la mine? Inima neagră care te silabisea numai pe tine?/ Care trăgea semne grele de graffiti în publica piaţă/ inima mea înzăpezită în sângele tău/ sau inima mea rătăcită în ceaţă?/Era tonomatul burduşit de neon. Era doar inima mea care urla/şi urla după tine").

O componentă esenţială a poeziei lui Traian T. Coşovei este cea ludică; poetul are conştiinţa – gravă, în fond! – a jocului existenţei şi a "jocului poeziei", instituind în versurile sale o atmosferă aproape carnavalescă, în care ierarhiile şi normele prestabilite sunt abolite iar universul însuşi se transformă într-un imens spectacol de bâlci, cu figuri şi stări afective fardate, unde iluzia şi realitatea se întrepătrund până la indistincţie, prezenţa camuflează de fapt o absenţă iar "priza" la real mărturiseşte, poate, o decepţie metafizică.

Jocul ironic şi parodic, amplificat de unele note intertextuale (ecouri din *Flori de mucigai*), e foarte evident în *Omul care aşteaptă la ceas*, o punere în scenă ingenioasă a toposului *destinului*, în care poetul, asumându-şi rolul unui Don Quijote postmodern, percepe imaginile lumii sub spectrul iluziei, acestea neputându-se adecva interogaţiilor sale patetic – ironice. Lumea e imaginată, în acest poem, ca un decor

inconsistent, ca o "pustietate de mucava, o butaforie de sentimente", în care poetul trăieşte ca în abisul unei singurătăţi apocaliptice, înconjurat de măşti, iar nu de chipuri, de imagini şi nu de lucruri: "Ia, gura, stinge ţigara, mucles, jos clanţa! Eram singur cu don'plotonier Sancho Panza/ Se cam întunecase romanţa/ şi din ceas curgeau doar robinete de noapte, de frig şi de fier/ Îmi vedeam de viaţa mea prin ochii lui don'plotonier/ Se cam alesese praful de puşcă din copilăria mea cu pietre/ în mâini - / bâlbâiam numai sărumâna şi sărumâini/ traversam o pustietate de mucava, o butaforie de sentimente/ dădeam din coate să ajung din urmă celuloza din evenimente –/ perle date la porci…/ Mamă, mamă, din ce fire mă împleteşti sau mă torci/ lîngă ceas, la subsuoară cu ziarul de mâine,/ cu pantofii de lac/ păream infinit: un grăjdar şi birjar;/ mă zvârcoleam între om şi maimuţă/ fără să am habar./ Eram o viaţă dată la zar,/ tricotată din cele mai mici amănunte de zdrenţe…/ la ceasul oprit aşteptam -/ purtam pe umăr parpalacul tocit al unei absenţe".

Încredinţându-se cu lucidă resemnare propriului său destin, trăind într-un decor de spectacol ieftin, în care lucrurile îşi pierd însemnătatea şi vigoarea ontologică, transformându-se în simulacre de realitate, eul liric îşi asumă din plin sentimentul singurătăţii, o singurătate esenţială, provocată tocmai de diferenţa acut resimţită a poetului faţă de o realitate aberant întocmită. În *Staţie de metrou*, de pildă, confesiunea se acutizează, mărturisirea se preschimbă în sarcasm iar subiectivitatea se amplifică prin inserţii argotice, care au darul de a concretiza parcă şi mai mult conturul realităţii.

"Omul nou, inuman", vizat în finalul poemului e omul a cărui existenţă e marcată în chip grotesc de tehnicism şi ale cărui trăiri suferă un proces accentuat de reificare, cu atât mai mult cu cât poetul trăieşte "în ţara lu'vampir împărat". Gratuitatea, plăcerea jocului, e concurată, în acest poem, de surprinzătoare note grave, căci aici ironia şi sarcasmul sunt în mod riguros însoţite de inflexiuni similitragice, de acorduri discret-

dramatice: “Te uitai la mine cu ochi cu tot./ Puteam să mă ridic de la masă şi să te cârpesc peste bot;/ cică/ puțină țigănie nu strică în meschinăria asta de viață/ în care nu se mai poate trăi de trăit./ Atârnam pe la gurile de metrou aiurit, nedormit:/ un gagiu, un şmenar preschimbând numai bani de iubit - / zornăiam la monezi, eram mațe fripte şi fierte,/ aveam tricou cu “Patria o muerte”./ Visam să emigrez, să delirez printre fierăstraiele/ cu care mă traforai din priviri -/ nu rămăsese din mine decât un rest în banca de amintiri/ Şi banca aia se transformase în tribună şi-n pat:/ Păi nu trăiam, bă, în țara lu’vampir împărat?/ Şi, pe când derbedeul din mine ovaționa sentimente cu măşti,/ pe-afară clănțăneau ăia din dinți, din scuturi şi căşti - / mă fugăreau prin pădure visele tale/ ca prin memoriile lui Marghiloman…/ Mă priveai cu ochi cu tot, pe de-a moaca/ Eram omul nou, inuman”.

Poet al ingeniozității imagistice, cultivând cu abilitate formele ironiei şi parodiei, Traian T. Coşovei îşi expune, odată cu fiecare poem parcă, propria poetică, dovedind o conştiință artistică foarte vie şi lucidă, un mod superior de înțelegere a raportului subtil dintre realitate şi cuvântul care o întrupează în imagine artistică.

De altfel, între poemele ironice, purtând în chip marcat însemnele ludicului şi ale “poeziei cotidianului” avem a afla în acest volum şi versuri de dragoste, delicate şi grave deopotrivă, în care imaginea fastuoasă şi accentele onirice transpun scene galante în acorduri suav-livreşti (“Şi totuşi rămâne în urma ta un parfum decadent-/ un fel de sentiment cu sclipiri de beteală/ în care s-au scufundat vorbele:/ fantome de dispreț transparent/ purtate în faetoane de gală/ Rămâne numai drumul lung al gâtului tău/ peste care coboară o pulbere din vechime- /peste care se lasă şaua barbară/ acoperindu-l ca o bătaie de aripi/ pe cel care-am fost cu cel care sunt,/ pe acum cu odinioară” – *Şi totuşi*).

Prin volumul *Ioana care rupe poeme*, ca şi prin volumele anterioare, Traian T. Coşovei se situează la cele mai înalte cote

ale lirismului său, prin spontaneitatea imagistică, prin gustul teatralității, prin expresivitatea superioară a versurilor dar, nu în cele din urmă, şi prin calitatea meditației asupra condiției omului modern, trăitor într-o lume desacralizată, deposedată de beneficiul suprem al apropierii de transcendență.

Ion Mureşan

Volumele de poezii ale lui Ion Mureşan (*Cartea de iarnă*, *Poemul care nu poate fi înţeles*) ne pun în faţa unui vers abrupt, tensionat la maximum, din care se făureşte o viziune tragică şi o vocaţie a esenţialităţii, laolaltă cu o exaltare expresionistă a vitalului.

Starea esenţială a fiinţei pe care o mărturiseşte Ion Mureşan în poemele sale este starea de criză: reculegerea, contemplarea patetică a lumii sunt înlocuite cu un regim al urgenţei care, refuzându-şi iluminarea extatică, se mulţumeşte cu fervoarea profetică, apocaliptică. Poetul percepe contururile lucrurilor cu o acuitate dramatică, pătrunde în interioritatea lor cu o neobosită pasiune a demitizării, reclamându-se de la o abia bănuită nostalgie a paradisului ce alimentează viziunile sale cu energiile vagi ale unui profetism al căderii. Prăbuşirea, declinul, agonia, crepusculul – sunt stări tipice pentru un univers damnat, lipsit de coerenţa sensurilor, stihial şi dezagregant, din care orice urmă de sacralitate s-a retras: "Şapte capete însângerate ies din valuri/ deasupra mării, pe rând, scuipă nisipul şi sângele/ din gură./ Tam-taram, sunt cele şapte sobe ruginite aruncate/ la marginea lanului de porumb,/ tăblărie în care toată noaptea ai bătut cu pumnii şi/ ai mormâit, tam taram./ Sunt cei şapte sâni ai beznei" (*Poem de vară*).

Poetica dizgraţiei existenţiale pe care şi-o asumă Ion Mureşan are aroma unei magii perceptive: iluminarea poetică se produce prin spasm şi fractură, într-o extraordinară tensiune existenţială şi scripturală iar imaginea cea mai relevantă pentru naşterea viziunii poetice este ecorşeul, sfâşierea, descărnarea. Poetul cultivă şi viziunea delirantă, dar imaginaţia incongruentă, suprarealismul percepţiei se travesteşte în spectacol tragic, ca în poemul *Orfeu*: "Eu am întors capul şi asta ar fi trebuit să fac/ de la bun început./ Prin aerul ca smântâna eu singur am scobit şi/ am văzut:/ până departe paravan după paravan./ iar deasupra fiecăruia zeci de capete ale ei ţinute/ între mâini/ cu mănuşi

negre./ Oh, zecile ei de capete mici şi/ rotunde, capete cât bănuții de aramă".

Percepția tragică, viziunea apocaliptică, proiecția terifiantă asupra lumii sunt învestite cu literaritate printr-o expresie pregnantă, eliberată de marasmul utopic, închipuind un hotărât paroxism semantic. Poetul resimte cu dureroasă acuitate presiunea oricărei convenții, împotrivirea tiparului la explozia fluxului vital şi falsitatea oricărei norme prestabilite. În această oroare față de fals, idilizare ori idealizare îşi află sursele dinamismul verbului lui Ion Mureşan, directețea notației acute, percepția nudă, detaşată, prin care poetul înregistrează convulsiile realului. Distorsionat precum însăşi realitatea, textul poetic îşi arogă, în deplin regim al lucidității, funcția de stenogramă lirică a unei lumi fragmentate, minate de spectrul dezagregării, al disoluției. Vizionarismul este, în poezia lui Ion Mureşan, învestit cu semn negativ, este unul întors. Poetul percepe lumea nu sub semnul beatitudinii şi transfigurării, ci, dimpotrivă, prin filtrul unei fervori dezabuzate, lipsite de orice avânt spiritual.

Inclemența lui Ion Mureşan față de precaritățile realului este, se poate spune, manevrată de o dimensiune etică, tutelată de imperative (disimulate în străfundurile textului) morale. Exigențele etice pe care şi le arogă poetul sunt relevante mai cu seamă în acele poeme despre poezie, despre condiția poetului situat între extaz şi supliciu, între iluminare şi dezabuzare, între Viață şi Text. Aflat între "draperiile existenței", poetul este magician al imaginii şi profet al apocalipsei, hipnotizat de Idee dar confiscat, în egală măsură, şi de spasmele realității, precum în poemul *Poetul. Mărturia unui copil*: "Se însera când am rezemat scările sub fereastra lui./ Stătea în mijlocul camerei şi vorbea liniştit./ Două vreascuri, două putregaiuri pluteau arzând/ deasupra capului său./ Grămezi de pietre pe podele./ Şi mărar într-o cutiuță de argint (…) Dar cuvintele lui s-au umflat ca nişte baloane./ Cuvintele lui cârtitoare şi clevetitoare şi în toate/

culorile/ au înconjurat maimuța şi i-au închis gura./ Când am plecat numai capul i se vedea dintre cuvinte,/ cap de om bătrân, strigând ceva, cu totul/ nelămurit,/ în mijlocul unei cirezi cu bivoli".

Virtuozitatea limbajului, remarcabila dexteritate verbală se pliază, în aceste poeme, pe fondul unei viziuni profunde, tulburătoare. Lirica lui Ion Mureşan e una de substanță, o lirică în care interogația şi sarcasmul îşi adună energiile semnificante într-un desen poetic lămuritor.

Ion Stratan

Unul dintre cei mai importanți poeți ai generației optzeciste, Ion Stratan își construiește cu minuție viziunile, desfășurând pe pânza poemului imagini ale vieții și ale eului interior saturate de referențialitate, dar, pe de altă parte, rescrise într-un cod ermetic. Din imagini de o perfectă claritate empirică, poetul scoate alcătuiri halucinante prin sintaxa inedită a textului, prin alăturările unor obiecte sau făpturi disparate. E un ermetism ce nu se produce la suprafață, la nivelul lexicului, ci, mai curând, la nivelul articulării imaginarului poetic, un imaginar ce absoarbe în propriile structuri realul și irealul, lumea empirică și orizontul misterului, viața textului și viața lăuntrului, ca în poemul *Scara de incendiu*: "Fără-ndoială, fără de om/ e bine de toate/ acum, când atom cu atom/ am pus timpul pe roate// Timp ca un parfum cu tăiș/ peste gâtul zilei duios// Nu mai pot să te duc înapoi/ ca pe-un copil din gară acasă/ Miros fără nări, somn fără pat/ Timp, tu față fără de masă".

Regăsim în poemele lui Ion Stratan mai toate datele liricii optzeciste, de la aluziile intertextuale la jocul parodiei și al pastișei sau la spiritul ludic, ca încercare de a pune sub semnul întrebării adevărurile prestabilite, de a relativiza și umaniza solemnul, gravitatea, tiparele convențiilor. Cu toate aceste trăsături, ce țin mai curând de genul proxim al încadrării în spiritul generației sale, lirica lui Ion Stratan ne pune în fața unei viziuni complexe, în care jocul, intertextual sau nu, are drept corolar tentația autodefinirii și proiecția metafizică.

De asemenea, din subtextul poemelor răzbate o ușoară "morală", abia auzită, ca un zvon nedefinit, al unui eu liric ce percepe, cu acuitate de seismograf, nedesăvârșirile condiției umane, precaritățile și eșecurile ființei, dezechilibrele de orice fel: "Statuile au un aer plâns/ Deși sunt nemuritoare/ Poate chiar asta le supără/ Poate chiar asta le doare.// Cum nu mai pot fi înjosite/ Și lovite, precum muritorii/ Cum nu le mai pasă de zloată/ Sau de degetele surorii// Statuile au un aer plâns/ Deși

sunt nemuritoare/ Poate chiar asta le supără/ Poate chiar asta le doare" (*Statuile au un aer plâns*).

Nerefuzând imersiunea în real, poetul scrie şi cu o cerneală inefabilă, în peniță manieristă. Gratuitatea şi gravitatea existențială sunt instanțele ce tutelează acest lirism, fantezist şi auster, sobru şi recules, alteori nelipsit de spiritul jocului şi al acoladei ironice. Criticul Al. Cistelecan observă, astfel, că "un fel de meserie a inefabilului, tot mai abil mânuită, îşi face loc în ultimele volume ale lui Ion Stratan. Probele de virtuozitate pe care poetul le-a dat încă de la pornire au început de-o vreme să se desprindă de gravitația vizionară a lirismului şi să evolueze oarecum pe cont propriu, într-o aventură a performanței care nu se mai lasă jenată – şi nici intimidată – de elementele contrastante ori de antagonismul pe care i le-ar putea oferi substanțialitatea poetică. Sub protecția unei teme de ancadrament, generoasă ca o pură indicație orchestrală, poetul cultivă, de fapt, o beatificare a mecanismelor şi a toposurilor discursive, aproape scoțând din cauză vocația ireductibilă a străvechiului «conținut»".

Ritual al spunerii unor adevăruri dintotdeauna ale ființei, încifrare a unui mod cu totul inedit de a sesiza impalpabilul, ireductibilul, poezia lui Ion Stratan duce imaginea în preajma viziunii profetice, a unei percepții spiritualizate a lumii. Sintaxa lirică e una eliptică, discursul se concentrează extatic asupra unor înțelesuri ultime iar atitudinea eului e, de cele mai multe ori, una de împăcare cu sine, de seninătate şi reculegere: "1. Ah, zăpada sfârşitului de iarnă/ Întinsă cu blana unui dalmațian/ lângă şemineul apusului de/ soare şi vocea ta ca un rododendron/ şi zâmbetul ca un copil de o zi scăldat/ într-un râu şi părul drept, cendré/ vârful țigării care arată sfârşitul/ degetelor interminabile dar mai ales pitonul/ parfumului charlie care mă sugruma// 2. Totul mergea anormal de normal/ Te lăsasem la volan, nervoasă, aproape/ văzând în lumina retrovizoare începutul/ legăturii noastre, nu foarte îndepărtat// 3. Poate

ninsoarea pe apă, poate ploaia/ prin care ştergătoarele ne făceau semn ritmic ne-a tras pe fiecare deoparte/ iar printre noi a trecut un fierăstrău/ de secunde care ne-a tăiat în două/ jumătăţi egale şi de sens contrar, în/ androgin şi androgină".

Fără a ocoli deloc spasmele şi fracturile realului, poetul pare mai mult atras de viziunea calmă, extatică. În coridorul de oglinzi paralele al versurilor sale ni se revelează un spirit atras de reflecţia asupra înţelesurilor adânci ale lumii, captiv al meditaţiei asupra propriei condiţii. Limbajul său poetic se caracterizează mai curând prin eterogenitate. Cuvintele sunt scoase din registre neobişnuite, foarte diverse ale limbii. N. Manolescu constată că "poeziile îi sunt laconice, ermetice, neocolind jocul de cuvinte; invenţie fonologică şi morfologică mai degrabă decât lexicală; iar sintaxa trăieşte din elipse. Ceea ce arată la Stratan vocaţia modificării structurilor limbii, la nivelul nucleelor şi al imenselor forţe ce sălăşluiesc în ele".

Poet deopotrivă al imaginii intens focalizate şi al viziunii metafizice a lumii, Ion Stratan e unul din cei mai înzestraţi reprezentanţi ai poeziei optzeciste.

Aurel Pantea

Lui Radu G. Țeposu, "fantezismul abstract şi ermetic" i se pare a fi formula definitorie a lirismului lui Aurel Pantea. Abstracțiunea, însă, câtă există în poezia lui Aurel Pantea este vizualizată intens, făcută perceptibilă, astfel încât conceptul capătă savoarea şi palpitul trăitului, descătuşându-şi energiile semantice şi exprimând în gradul cel mai înalt sugestia vieții imediate. Aurel Pantea percepe realul ca agresiune perpetuă şi iminentă a materiei proliferante, incontrolabile la adresa ființei umane. Demonia realului presupune epifanii incongruente, absurde, pe care textul poetic le înregistrează cu acuitate, într-un registru al provocării şi expierii purificatoare. Cuvântul şi senzația, metafora şi viața sunt termenii unei ecuații ontologice şi gnoseologice pe care poetul şi-o asumă cu decisă angajare etică, fără a recurge la concesii idilizante sau la compromisuri estetizante.

Radicalismul viziunii, sensibilitatea receptivă la ultragiul realității, ca şi imersiunea în abisurile ființei, sunt transcrise într-un limbaj intransigent, neutru, dezbărat de veleități retorice ori de vertijul expresivității gratuite, precum în următoarele versuri: "Trupul lui acum şiroind în revelație, ca energia vitală înnebunită, vizitând/ țesuturile ude şi celulele detracate,/ şi nervii întunecați şi sediile unde/ miliarde de luminițe ancorează lumea/ la trup,/ ca timpul îngrozit de trezirea ideii/ eternității prin coridoare de oglinzi/ ce se apropie drăgăstoase şi-şi sărută/ una alteia luciul".

Nevoia aflării adevăratei identități este proiectată cu grație austeră în undele poemului, autorul dovedindu-se un vizionar al derizoriului în care revelația rănii şi extaza autocontemplării se intersectează cu privirea dezabuzată a lucrurilor, cu nevoia irepresibilă a asumării realității în spiritul autenticului şi al lucidității. Universul conturat liric de Aurel Pantea este, de altfel, intens vizualizat, senzualitatea privirii,

pregnanța reprezentărilor şi intensitatea frazării fac parte dintr-un astfel de scenariu al inițierii în arcanele existenței, al reducerii fenomenalității lumii la imaginea sugestivă şi sobră, aptă să capteze în mod optim semnificațiile ultime ale realității.

Materialitatea grea a imaginilor, ca şi fluența aritmică, fascinația depoetizantă a textelor traduc, pesemne, aceeaşi tentație a veridicului, acelaşi dispreț al retoricii calofile, aceeaşi respingere a tiparelor prestabilite, alienante. Din încleştarea între concept şi imagine poetică, textul capătă o înfățişare striată, tensionată la maximum, precum însăşi fiziologia realului pe care îşi propune să o înregistreze cu acuitate, ca şi fiziologia viscerală a propriului eu: "Că, în sfârşit, trăiesc acvatic, în pulsațiile/ salivei, ale sângelui, ale sudorii, ale umerilor,/ că străbat lumea trupului pregătit/ pentru stupoare şi indiferență,/ că întâlnesc puncte fixe şi vârtejuri, morți şi găuri ale evadaților (…)". Sau, preocupat de morfologia realității, poetul transcrie câteva definiții poetice impecabil construite: "Trei realuri: unul/ care lucrează/ în noi, devine/ noi, unul ce se topeşte, ne scapă/ şi unul care nu ne aparține".

Resurecție a unui eu neliniştit, a unei conştiințe lucide, exasperată deopotrivă de alcătuirea realului şi de sintaxa textului, poezia lui Aurel Pantea întreține, în ultimă instanță, iluzia unei utopii a rostirii, cel puțin la nivelul dicțiunii poetice. Între substanțialitatea poemelor, între materialitatea lor strivitoare, traducând alienarea ființei într-o lume a obiectelor, standardizată şi entropică şi tonalitatea vag oraculară, gestica inițiatică, elevată, uşor ritualică a versurilor se află o foarte semnificativă distanță. Poetul trăieşte astfel sub teroarea unei damnări tragice, încercând cu fervoare să-şi transgreseze limitele, asumându-şi teroarea supliciului existențial, apăsat de o vină neştiută, ce-şi preschimbă efluviile terifiante în jubilație expiatoare. E, deopotrivă, o dramă ontologică şi una a creației.

Ultragiul şi conştiința purificării, nevoia de utopie şi inclemența viziunilor, toate aceste antinomii se împacă într-un

gest eliberator, în care suferința se resoarbe în beatitudinea interogației, în acel spațiu intim dintre da şi nu unde se produce iluminarea gnoselogică.

Pe de altă parte, pentru Aurel Pantea limbajul reprezintă o aproximare a ființei, o deschidere spre tragicul existențial prin palparea senzorialității dar şi prin elevația în imaginar. Ermetismul poemelor lui Aurel Pantea nu este, aşadar, unul al ingeniozității verbale, produs al ambiguizării forțate şi gratuite, ci, mai degrabă, unul de asumare ontică, profund autentic, e unul ce traduce, cu egală îndreptățire expresivă, contradicțiile şi elanurile ființei.

Intensitatea viziunilor poetice, densa încărcătură reflexivă şi concentrarea substanței lirice – sunt calitățile de substanță ale poeziei lui Aurel Pantea, unul dintre cei mai înzestrați reprezentanți ai generației ’80.

Florin Iaru

S-ar putea, pe bună dreptate, considera că poezia lui Florin Iaru se naşte ca impuls al unei nevoi irepresibile de confesiune. Poetul posedă, cu asupra de măsură uneori, ştiinţa de a-şi exprima propriile afecte, tribulaţiile trupului şi ale cugetului într-un vers abrupt, dezinhibat la maximum, lipsit de orice rigiditate, dimpotrivă, de o naturaleţe – trucată – dincolo de orice îndoială. Încărcat de energiile biografiei lirice, versul are tensiuni şi crispări expresive, uneori e torenţial, abuziv ori luxuriant, alteori e spontan, de un firesc desăvârşit, de o perfectă simplitate a dicţiunii.

Secvenţele propriei vieţi se încarcă de literaritate, literatura şi existenţa se amestecă până la indistincţie, avatarurile faptei şi acoladele livrescului se întâlnesc în conturul generos al poemului, ca în *Jocuri prea multe jocuri*: "Zile de-a rândul am trecut pe bicicletă/ Nopţi foarte scurte mi-am făcut pentru tine/ punte şi dunetă./ Am jucat popice cu tartorul popicarilor şi l-am ras/ - Eşti mare, tinere – şi m-a bătut pe spinare/ ca pe o balenă decolorată de soare/ Am urcat unsprezece etaje mai iute ca ascensorul/ Am sărit de pe balcon şi m-am prins în braţe:/ - Ce faci prostule? Mi-am zis/ Am scris cărţi nesfârşite/ despre adaptarea la mediu/ despre kilometrajul tandru între pat şi televizor/ şi am fost singur pe mii de pagini.// Am fost şi plictisit/ zile de-a rândul/ bruna bicicletă a stat răsuflată/ întoarsă pe burtă, fără-ntrebări/ la marile răspunsuri de la o vârstă cochetă/ Am fost şi enervat nopţi lungi/ şi ţi-am plâns pe ţâţe/ între braţele sufocante/ pentru nimic în plus/ la sentimentul meu de tine/ Am furat/ popicele popicarilor/ n-am luat/ nici un bilet pe tramvaie/ am fugit cu apa-nsetaţilor/ şi-am făcut baie./ Dar ce n-am făcut, Maria, ce n-am făcut!// M-am răsturnat – cuprins de o grozavă lingoare – / pe scut, în faţa oglinzii în care te fardai./ Mi-am tăiat un picior un nas şi-o ureche/ am fost duminica în Cişmigiu/ cu soldaţii subretele/ i-am cumpărat bretele lu' Iordache cel şchiop/ i-am dăruit panglicuţe Agripinei/

am învățat lângă plutoanele de percuție din top/ conga fox-trot bee-bop".

Realitatea, așa cum o transcrie Iaru în versurile sale, nu este însă decât un simulacru inventat de simțurile sale dilatate, de imaginația sa debordantă. E o realitate ce are verosimilitate dar n-are veridic. Imaginile existenței sunt, de multe ori, structurate în genul tectonicii onirice, cu contururi fluide ale obiectelor, cu o morfologie stranie şi cu o sintaxă de cele mai multe ori aleatorie. E o lume visată sau, măcar, una care îşi inventează eul ce o înregistrează cu atâta patimă, cu atâta fervoare solipsistă. Între oglinzile paralele ale poemului, adastă un eu liric chinuit de dileme intratabile, torturat de o lume ce nu-şi mai legitimează structura şi îşi modifică necontenit conturul şi formele de existență. *Aer cu diamante* de pildă e un astfel de poem în care viziunile onirice, tectonica visului au o pondere extrem de însemnată şi de sugestivă pentru felul de a se situa în raport cu propria scriitură al lui Florin Iaru: "Ea era atât de frumoasă/ încât vechiul pensionar/ se porni să roadă tapițeria/ scaunului pe care ea a stat./ În iarna curată, fără zăpadă/ maşina uscată încerca s-o ardă./ Dar ea de mult coborâse când s-a auzit/ înghițitura./ Şoferii mestecați/ au plâns pe volanul păpat/ căci ea nu putea fi ajunsă./ În schimb era atât de frumoasă/ încât şi câinii haleau/ asfaltul de sub tălpile ei.// Atunci portarul îşi înghiți decorațiile/ când ea intră în casa fără nume/ iar mecanismul sparse în dinți/ cheia franceză şi cablul/ ascensorului ce-o purtă/ la ultimul etaj./ Paraliticul cu bene-merenti/ începu să clefăie clanța inutilă/ şi broasca goală/ prin care nu putea curge/ un cărucior de lux (…)".

Gustul teatralității şi al teatralizării e cu mult mai vădit în *Înnebunesc şi-mi pare rău*. În poemele acestui volum, mai mult ca oriunde, se străvede pasiunea autorului pentru facondă şi carnavalizarea limbajului, pentru decor şi pentru revelațiile poemului însuşi. Poezia lui Iaru, ca şi a altor colegi ai săi de generație, capătă un aspect compozit, policrom, se transformă

într-un spectacol lingvistic debordant, de o luxurianță extremă. Această trăsătură a generației optzeci a fost observată şi de Nicolae Manolescu, de pildă: "La Cărtărescu, la Iaru, la Magdalena Ghica şi la alții asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie vorbăreață, care nu mai tace din gură. Tăcerile, pauzele şi, în definitiv, acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarmé şi traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nici o prețuire la Iaru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis, programatic, contestatar, vehement şi persuasiv. Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte, şi până la capăt. Valoarea nu mai e ataşată de ceea ce rămâne ascuns, de sugestie ori de ambiguitate. Din contra, ce nu se rosteşte nu există, sugestia e resimțită ca prea slabă, iar ambiguitatea sistematic destrămată printr-o maximă precizie a detaliului. Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii. Originea ei este limpede".

Un astfel de discurs polimorf, de o mare forță a verbalizării, extrem de disponibil la avatarurile realului vădeşte, poate o mare încredere în posibilitățile limbajului liric de a-şi asuma realitatea în toate contururile, manifestările şi înfățişările sale. Sau trădează o neputință. E o mască a unui poet excedat de o lume în perpetuă metamorfoză sau poate e un refugiu în universul friabil şi recules al cuvântului, o încercare de exorcizare a unui univers în expansiune, ultragiant prin cantitatea de detalii pe care le oferă simțurilor.

Comedia limbajului e, cum s-a observat, una ce derivă din spiritul muntenesc, cu întorsături de frază şi elemente de argou, cu revelații şi disperări netrucate, cu elipse şi contorsiuni ale cuvântului familiar, cu inserturi intertextuale şi cu un instinct parodic irepresibil. Tonalitățile şi registrele lirice interferează, într-un perpetuu joc de oglinzi ale textului şi intertextului: "Să mă-nțelegi, don florin (m-a oprit pe scară) care şi eu/ am fost tânăr care numa nevastă-mea zice – io am două fete/ aşa-i, don florin, două care io vrusesem băiat – d'aia am luat-o/ să facă şi a

fost fată, a doua tot fată, ptiu! Că mi-ar fi plăcut/ şi mie o fufă, un dans, o petrecere cu lăutari – da şi dumneata/ cu toate cinci faci baie şi ne inundă, hai lasă -/ mi-a spus mie cineva că le-a văzut – zbenguitele-n cadă/ prea multe – care şi eu ştiu mă-nțelegi ce e aia!/ ce era să scriu în declarație!? Că zicea: vezi-ți de treabă,/ le-am văzut io! Io de ce nu?! De ce să nu le…?/ Că muierea-i a dracu! Am bani, bani… don florin, o facem?/ Le dau şi o sută dacă mă lasă… Să-ți facă nevasta fată!/ Ce zici? Mai încerc o dată?/ A fugit după ea cu toporul pe scară./ Ea, zveltă, fâşneață, sprințară,/ s-a refugiat la 23./ El s-a luat la piept cu Andrei./ Au sărit trei vecini să-i despartă. Au venit/ corespondenți voluntari cu un cuvânt potrivit./ Copilul urla/ închis între şifonier şi duşumea./ Copila/ îşi subțiase degete boante cu pila./ Găina din baie ouase/ tocmai când sărea sângele din numitul Tănase/ care, şi el, avusese conflict/ cu vecinul Câineru, în lift./ Dar acum s-au desluşit, s-au pupat, diseară-i bairam/ cu ocazie la-ncurcătura în care ne găseam” (*Adio. La Galați*).

Nu de puține ori, spaima de a trăi, oroarea de a simți, de a percepe cu o acuitate de nereprimat o existență intolerabilă se asociază cu imersiunea în arcanele textului. Conştiință postmodernă de extremă luciditate, Florin Iaru denudează uneori mecanismele poemului, îi face simțite articulațiile ori butaforia, alteori intră în dialog deschis cu cititorul, explicându-se, explicându-i toate relațiile şi revelațiile textului, avatarurile unui limbaj ce caută să rescrie o existență cu o prezență senzorială torențială, dar şi cu fiorul morții şi al destinului insinuat îndărătul expresiei policrome: “Desigur, te-am văzut cerând aprobare morții/ care-şi lăsase bărbia pe aripa umărului meu drept/ şi încercai să loveşti cu pleoapele, cu brazdele feței/ imaginea unui plâns funerar, încercai să treci/ peste ecran cu izolir-bandul frazei tale moi/ cu chewing-gum-ul pe care-l mesteci în creier/ visând – ochii tăi violeți sfârtecau violetul -/ visând o ieşire la mare, spre ochiul acela compus/ care-ți dicta

gesturi în puful urechii, încet (…)// Stai, cititor!/ Stai şi observă, te rog/ sinceritatea spaimei mele/ mecanice/ placată cu aur pe vidul creierului meu./ Observă, te rog,/ bruiajul discret cu care metafora/ umblă la butoane/ să schimbe postul./ Şi înțelege, te rog,/ mesajul meu întunecat, lovit de adevăr/ peste bot – cu tot cu amurgul cu fulgerare/ cu transfocarea violentă a spectrului/ aici/ la marginea indiferentă/ a lumii".

Cu un aer de "Pierrot incorigibil cabotin" (Nicolae Manolescu), Florin Iaru e, adesea, de o gravitate esențială. Dedesubtul băşcăliei, al înclinației sale spre farsa lingvistică se străvede, nu de puține ori, o profunzime a viziunii ce sesizează fondul întunecat, obscur al lumii, fiorul tragic ori infernal ce adastă îndărătul alcătuirilor ei mai mult ori mai puțin efemere. O pluralitate de discursuri şi de tonalități se intersectează cu vigoare şi naturalețe a frazării aici, într-o dinamică a aleatoriului şi a necesarului ce conferă identitate şi legitimitate lirică enunțurilor. Hohotul de râs şi grimasa, atrocele şi comicul, revelația cu aer de solemnitate existențială şi retranşarea în badinerie sunt antinomiile ce se armonizează în discursul liric al lui Florin Iaru, sunt contrariile ce se împacă în poemele sale definitorii pentru instinctul ludic, parodic şi intertextual al literaturii postmoderne româneşti.

Nichita Danilov

Poezia lui Nichita Danilov, tipică şi a-tipică, în acelaşi timp, pentru optzecism se nutreşte din două impulsuri antinomice, egal de îndreptățite; *mitizarea* şi *demitizarea* pulsează în aceste texte cu o vigoare ce îndreptățeşte situarea autorului sub zodia unei ambiguități fecunde. Într-o anumită măsură, poetul caligrafiază peisajele din perspectiva unei *mitologii* intens subiectivizate, impregnând conturul obiectelor cu o stare de ardoare placid-metafizică; contemplativ, eul liric percepe lucrurile nu prin prisma ținutei lor obiective, a statutului lor fizic ori a rostului lor ontologic, cât, mai curând, din perspectiva valențelor transcendente care se lasă ghicite în penumbra lor, în acel *au-dela* care le spiritualizează dimensiunile. Atitudinea lirică nu se caracterizează, mai ales în poemele primului volum (*Fântâni carteziene*, 1980), printr-un impuls extatic, de ieşire din sine şi participare la armonia lumii; dimpotrivă, aceste texte celebrează o mişcare de recul, de retragere într-un punct privilegiat, situat la jumătatea distanței dintre *eu* şi *lume*, de unde perspectiva universului hieratizat pare mai limpede percepută.

Această detaşare de spectacolul universului spiritualizat nu impune, însă, un tablou liric strict închis, static, de o rigiditate absolută; dimpotrivă, peisajul liric este alcătuit din linii dinamice, care structurează cu vigoare perceptivă o "scenă a poemului" în care sugestia carnavalescului se întretaie cu o retorică a hieratizării obiectelor celor mai umile. Mitologizarea se datorează, aşadar, în egală măsură, viziunii, de o perfect articulată suavitate, şi dexterității expresive, nu mai puțin relevante, din perspectiva funcționalității sale, desigur, precum în poemul *Arpegii*(2): "Atâta, atâta beție de sunete reci şi sublime/ se înalță din trâmbița ta, o serafime, o serafime/ Păsări albastre şi cai fumurii se desprind din calotele sfinte/ şi oameni înalți intră şi ies din morminte/ Pretutindeni e sărbătoare, beție, dragoste, pace/ Pretutindeni se zbat în lumină mii de chipuri

buimace/ Bărbați şi femei renăscuți, atât de goi, atât de albi şi puri de iubire/ din trup cristalin, transparent li se desprinde o pâclă subțire/ aproape nu merg ci plutesc liniştit peste înaltele, calmele creste/ cu sufletul orb îmbătat de aripi rotitoare, celeste".

Mirajul transcendentului are, aici, valențe benefice, peisajul diafan, translucid lasă să se ghicească, cu suficientă limpezime, beatitudinea, starea de extaz, de plenitudine ontică. Alteori, presimțirea zonelor de umbră, de mister, a spațiului de o fragilitate extremă, ce desparte văzutul de nevăzut, sensibilul de suprasensibil, se însoțeşte de un irepresibil sentiment de angoasă, ca şi cum poetul ar bănui că intruziunea suprafirescului ar tulbura echilibrul propriei ființe, ar aduce atingere metabolismului său, destabilizând funcțiile empiric-relativizante ale percepției. Iată de ce, extazul mitizant se transformă, în unele poeme, în plânset funebru transcris în manieră expresionistă; aici, fiorul apocaliptic e în mai mare măsură prezent decât spasmul benefic al genezei lumii, iar imagistica sumbră înlocuieşte peisajul de dinainte, marcat de reflexe dionisiace şi de palori extatice: "Acoperă-mă seara cu aripile tale.../// şi apără-mă de fața văzută şi nevăzută/ a lucrurilor care mă pândesc/ din umbră seara pretutindeni// Acoperă-mă seara cu aripile tale!".

Volumul *Câmp negru* (1982) îmbină notația concret-senzuală de extracție baladescă (*Cetăți ale somnului* - *Molda*) cu figurația abstractizantă, de filiație nichitastănesciană, în care poetul tinde a acorda universului, cu diversitatea sa deconcertantă, un sens unificator, înglobând multitudinea manifestărilor sale într-un semn cu virtuți ordonatoare. Expresia poetică însăşi devine, în câteva versuri, elementul focalizator, acela care centrează diversitatea şi multiplicitatea, situându-le sub zodia Unicului, a unei armonii de esență unificatoare.

Lumea pe care o configurează poetul acum e una cu rosturi şi dimensiuni prestabilite, în care orice schimbare e de neconceput, iar imuabilitatea pare singura lege valabilă.

Recursul la formula geometrizantă, la expresia contras-aforistică ori la semantica deconcertantă a paradoxului pare a semnifica, în general, o replică, prin modalităţile expresive ale poeziei, la demonia lumii, la proliferarea obiectelor şi fiinţelor într-un univers al armoniei şi discontinuităţii, în care contingentul e marcat de o tot mai acută reificare a sensibilităţii fiinţei. Geometrizante, de o rigoare aptă să desemneze regiunile transcendente ale universului, aceste versuri au o dinamică repetitivă şi un retorism care celebrează unitatea ascunsă a cosmosului, sugerând consubstanţialitatea tuturor elementelor sale: "Acolo se adună şi se scad,/ se înmulţesc şi se împart unul la altul, dar nu se întregesc/ şi nici nu se micşorează. Se învârt în propriul lor cerc/ şi-şi urmează legea şi destinul".

Aceeaşi tendinţă de transcendere a realităţii senzoriale poate fi urmărită în volumul *Arlechini la marginea câmpului* (1985), în care viziunea contemplativ-extatică se întregeşte cu o mult mai asumată conştiinţă a propriului limbaj, ce structurează stările lirice din perspectiva autoreflexivităţii. Sensibilitatea poetului îşi arogă, acum, o mult mai decisă ţinută metafizică, autorul interogându-se asupra rosturilor existenţei într-un efort mai curând demistificator decît pur mitizant. Contemplaţia intelectualizantă şi participarea intens subiectivă par să se îngemăneze, precum într-un superb poem de dragoste (*O dată cu timpul şi apa*), în care senzaţia de co-participare la miracolul iubirii e sugerată de o simbolistică a simţurilor care se contopesc într-o aceeaşi fervoare a imaginilor, într-o consubstanţialitate benefică: "O dată cu timpul şi apa/ toate se vor scurge într-una:/ mâna mea şi mâna ta/ şi toate mâinile noastre/ se vor scurge într-una singură: atotputernică.// Glasul meu şi glasul tău/ şi toate glasurile noastre/ se vor scurge într-un singur glas: atoateştiutor./ Inima mea şi inima ta/ şi toate inimile noastre/ se vor scurge într-o singură inimă:/ atoateiubitoare./ Ochiul meu şi ochiul tău/ şi toţi ochii noştri/ se vor scurge într-un singur ochi,/ atoatevăzător".

În răspăr cu o asemenea poezie ce transcrie conturul idealizant al fiinţelor contopite prin armonia integratoare a erosului, sau cu peisajele spiritualizate în care poetul are presimţirea halucinată a transcendenţei, alte creaţii înregistrează, în spectru stilistic expresionist, chipul unei lumi descentrate, în care elementele nu se mai regăsesc în mod armonic în dinamismul întregului, iar sacralitatea s-a retras cu totul îndărătul aspectului profan al lucrurilor. Efectul terifiant ce se reflectă în astfel de poeme rezultă din sugestiile şi reflexele demonizate ale universului redus, mai degrabă, la stadiul de caricatură, de figurare hilară a unei lumi deposedate de mirajul mitului.

Poezia *Secolul XX* reflectă, astfel, sentimentul de dezabuzare, de incertitudine şi solitudine absolută al unei fiinţe ce şi-a pierdut rădăcinile cosmice, dar şi legăturile organice cu elementaritatea: "Pe străzi bătea un vânt tot mai negru,/ pe cer vulturii se roteau/ tot mai neliniştitor./ Un dangăt tot mai funebru/ vestea un nou început".

Celelalte volume ale lui Nichita Danilov nu aduc mutaţii fundamentale, de viziune sau stil, în peisajul liric al acestui înzestrat poet optzecist. De remarcat însă că în poemele cu o configuraţie onirică autorul valorifică unele procedee suprarealiste, identificabile mai ales prin transcrierea precisă a imaginilor fluctuante ale visului, prin autenticitatea dicteului automat şi prin relaţionările inedite dintre lucruri ("Mereu un pat alb plin de crini negri/ şi în mijlocul lor un trup gol/ de femeie, căreia îi creştea/ mereu, mereu gâtul: căruia - căzut/ în genunchi - îi săruta mereu, mereu gâtul").

Asumându-şi cu luciditate propriul destin liric, Nichita Danilov se dovedeşte a fi, prin anvergura tematică şi expresivitatea versurilor sale, un poet cu o structură oarecum dihotomică, împărţit, în egală măsură, între cotidian şi transcendent; dinamizată de reflexele ironiei, poezia lui Nichita

Danilov se înscrie între cele mai notabile realizări ale literaturii optzeciste.

Liviu Ioan Stoiciu

Liviu Ioan Stoiciu este, dincolo de orice îndoială, unul dintre cei mai semnificativi poeți de azi. Poetul este, cum observa cu justețe Marian Papahagi, un "optzecist atipic", ce formulează obsesiile tematice, etice şi poetice ale generației sale într-un limbaj propriu, organic individualizat şi asumat. Radu G. Țeposu procedează la caracterizarea lui Liviu Ioan Stoiciu prin analogie: "Prin faconda spumoasă şi precipitată, produs al unei oralități ingenioase, poezia lui Liviu Ioan Stoiciu are ceva din verva şi truculența sorescian̆ă din *La lilieci*. O deosebire îi aşează, totuşi, pe cei doi poeți în loje diferite: Sorescu sugera, forțând ingenuitatea limbajului, o mentalitate şi o psihologie, teatralismul poeziei sale fiind mai degrabă o expresie a verosimilității, iar nu o convenție. Liviu Ioan Stoiciu, dimpotrivă, se foloseşte de oralitatea exprimării (care e, în fond, o trăncăneală leneşă, cu mirări şi nedumeriri caragieliene) pentru a sugera, prin deriziunea verbozității, precaritatea realului".

Oscilând între absorbția realului, în cele mai infime date ale sale şi replierea în orizontul visului, între expansiunea imagistică şi reculul în imaginar, limbajul poetic are o ținută distinctă la Liviu Ioan Stoiciu: când diafan şi auster, mimând grațiozitatea şi ceremonialul, când atroce, grotesc, nerefuzând accentele suprarealiste ori expresioniste. Mai toate cărțile lui Liviu Ioan Stoiciu reconfirmă apetența autorului pentru aceste invariante stilistice, prezente, desigur, în doze şi cu finalități diferite în poemele sale.

Există, la drept vorbind, două paliere semantice în poezia lui Liviu Ioan Stoiciu: un nivel al pitorescului, îmbibat de senzorialitate, prin care poemul transcrie nesățios realitatea în latura ei de concret pur şi un nivel metafizic, al transcendenței mântuitoare. Între cele două nivele ruptura nu este totală, existând filiații, legături, praguri între două domenii cu toate acestea distincte. Aşa după cum sacrul se află camuflat în

substanță profană, orizontul metafizic se travesteşte în concret şi derizoriu. În fond, el nu poate fi intuit decât dacă preia o figurație concretă, singura accesibilă ochiului. O astfel de intuire a unei realități transindividuale, de nenumit ni se revelează în poemul *Jucând table cu luna*: "mă încearcă din când în când o străfulgerare /paralizantă, ceva/ imemorial, un gând al altcuiva, cumva, ceva, transcendental, care/ îmi seamănă perfect, /cineva de dinainte de era noastră, de a/ cărui inexistență mă pot convinge pe/ deplin din când în când, azi, de exemplu, când/ nu-mi mai simt inima… Pune mâna: îmi/ pui mâna pe piept şi eu pun mâna mea peste inima ta. E/ o frână/ transcendentală".

Postura lucidă (şi ludică) a poemelor, confesiunea "la rece", controlată de instanțele intelectului, distorsiunile onirice, statutul livresc (şi, uneori, calofil) al frazei, senzualitatea imagistică – sunt câteva dintre constantele cărților de poezie ale lui Liviu Ioan Stoiciu. Luciditatea poemelor e programatică, se impune decisiv, în ciuda unor imagini incongruente, de tipul dicteului automat (tehnică folosită de multe ori de poet) şi, mai ales, în pofida tonalității confesive. Confesiunea e, de cele mai multe ori, corectată de o irepresibilă nevoie de obiectivare, de inserția lucidității. De altimeri, o vagă undă de revoltă decurge din disponibilitatea lucidă pe care şi-o asumă poetul. În *Tu eşti ademenirea*, pe lângă ideea lumii ca miracol şi a lumii convertite în interioritate poate fi sesizat şi motivul inadecvării dintre om şi rel, al nevoii de comunicare, mereu refuzate, a omului cu realitatea: "tu, cauză a tuturor lucrurilor. Lucrurile fără de care nu/ ai fi tu, din imediata/ apropiere, acasă, imobile, urmând/ fericirea/ proprie, masa de scris, de exemplu, peretele/ din față, prin care treci, cana/ cenuşie, cu o dungă uscată de cafea, ce arată până unde/ a fost ea plină, calendarul ortodox sub/ sticlă cărțile unicelulare treisprezece grămezi şi/ aparatul de radio portativ, închis: când/ toate acestea îşi ies din muțenie… Nu te lăsa! Nu te lăsa/ descumpănit. Azi când simți că/ ai capătul iar în gâtlejul/ leului: din pustiul junglei acestei epoci de confuzie…"

O poetică a eului e exprimată, de cele mai multe ori, autorul încercând fie să-şi descifreze trecutul, fie să sesizeze dinamica sensurilor lumii. Obsesia interiorității e figurată uneori în optică suprarealistă, poetul juxtapunând imagini disparate, neanaloge, combinându-le, comparându-le şi încercând să scoată din aceste amalgamări imagistice un sens nou. În *Iubind soarele, piatră bătrână* luxuriança imagistică are o alură onirică, e străbătută de un fior suprarealist, dar se revendică, parcă, totodată şi de la caragialianul inventar de "Moşi", cu o suplimentară adiere metafizică a neantului: "îmbrăcați în suveniruri, cotcodăcind la mila/ aproapelui: prafuri de dar,/ colorate… Impresii! Bune, rele…Corăbii/ cu elefanți,/ Hipopotami…Celule vegetative… Întoarcem planşa: fața de/ maimuță contemporană…Ah, această nelinişte: de la catedră,/ când se dă semnalul/ Reînvierii…"

Imagistica onirică răzbate şi din poemul *Hăituire*, unde introspecția, recuperarea timpului trecut prin amintire se profilează pe un ecran apocaliptic animat de imagini terifiante amintind de Hyeronimus Bosch ("îşi ridica rochia, trecea/ peste un pod inundat… Sunt valuri, un/ val de foc, un val de apă: fuga, simte că a fost/ atinsă, țipăt/ prin somn, nu se uită înapoi, e/ o descărcare în tot corpul, îşi revine, la picioare e un mamifer abisal… E o/ apologie a naturii: a ruşinii şi a barbariei! Iubito…").

Reflexul cotidianului (precum în *Am lipit urechea de uşă: despre tot ce se vorbeşte în văzduh?*) îşi transferă uneori energiile semnificante în notațiile autobiografice, în care propensiunea spre concret, spre detaliul sugestiv e doar un prag pe care se poate păşi spre o diafană lume de dincolo. Misterul, numinosul se sprijină pe un element banal, aparent fără semnificație mitică, care însă, prin energia-i iradiantă, capătă o aură transcendentă ce nu se relevează decât ochilor inocenți: "Nu ştiu nici azi de ce o vară întreagă, în/ 1980, când îmi/ apărea prima carte de versuri, în partea/ aceea a ogrăzii de la

afumătoare la părinți am/ fost atras în mod irezistibil de tufa/ de măcieș, una/ crescută după dispariția mamei mele și/ lăsată în legea ei, nemaibăgată de mine până acum în/ seamă, tufa are pe puțin treizeci de ani? O vară/ întreagă în 1980 am fost/ pur și simplu hipnotizat de ea: de câte ori veneam acasă,/ simțeam un/ fel de putere atentă, necunoscută în jur care/ mi se transmitea" (*Un an mai târziu am uitat*).

Versurile lui Liviu Ioan Stoiciu își asumă adesea un statut livresc, prin referințele la actul scrisului, prin problematizarea unei existențe puse sub semnul scripturalității. Vitalitatea se resoarbe acum în metafore și simboluri ale textului, confesiunea își trasează un contur geometric iar voința de comunicare e absorbită în discursul despre sine. Mitologia scrisului e formulată fie în termeni livreşti (*Nopți albe*), fie prin integrarea în discurs a unor parafraze sau a unor sintagme preexistente în imaginarul poetic, de tipul:"La oglindă: îți / ştergi cu un burete masca de suc de castravete (…)" sau "sunt singur, - singur, singur".

Un exemplu potrivit pentru alura parodic-ironică a poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu e și poemul *Destin fanfaron*, ce poate fi privit și ca o replică textuală la poezia lui Alexe Mateevici: "Limba noastră română azi, care creşte pe/ toate drumurile și/ pe care o mănâncă vitele! Din/ strămoși. Călcată/ în picioare de sufletele încălțate în opinci de fier./ Mângâiată în pat, odată cu vântul de miazăzi./ Mângâiată ca tine, iubito./ Buruiană prăfuită de camioane. Și/ uscată de inimile /îndrăgostiților…Dată foc. Limba română. O/ visăm cu mâinile sub cap…Bunul Dumnezeu o seamănă el/ O culege! Ea/ e aceea care pregăteşte calea: la o stea ce/ dă lumină…Lumină din/ lumină?"

Temele poeziei lui Liviu Ioan Stociu nu fac decât să profileze o imagine a eului liric, austeră și lucidă în același timp, și să reveleze un proiect poetic inconfundabil, urmat cu tenacitate de autor. Percepția crispată a unui real agonic, ce se

refuză oricărui sens, îşi găseşte o adecvată contrapondere în figurația ideală a unui spațiu transcendent, marcat de imaterialitate. Între aceste două lumi (paralele) oscilează eul liric în căutarea de sine, decantându-şi neliniştea şi crispările în melodios, abia auzit son al beatitudinii.

Lucian Vasiliu

Mărturisindu-şi deschis aderența la o sintaxă confuză, incongruentă, asumându-şi şi o "poetică a unei acute lipse de Prudență", Lucian Vasiliu e încadrat de Eugen Simion în categoria unui suprarealism "conştient de convențiile sale şi de convențiile generale ale literaturii. Dicteul automat devine, pe față, un produs de laborator. Ironia şi autoironia intră în rețeta poemului simpatic aiurit care sfidează marile simboluri şi limbajul ceremonios al poeziei".

Cu toate că, măcar în intenție, dicteul automat nu poate fi cu totul exclus din poetica şi poietica lui Lucian Vasiliu, totuşi, avem de a face, în cazul său, cu o incongruență elaborată, cu un delir raționalizat, construit cu minuție de artizan. Eficacitatea estetică a poemelor nu rezidă, în acest context, în vehemența imaginii, în sarcasmul robust, chiar dacă stilul insurgenței este, măcar programatic, cel pe care îl asumă, cu disimulată fervoare, poetul. Libertatea asocierilor, ca şi amplitudinea metaforelor ne oferă spectacolul unei poezii care, refuzând constrângerea tiparelor şi modelelor, se rosteşte pe sine într-un superb gest autoreflexiv, conotând, dincolo de convenții estetice şi etice, sunetul poeziei autentice.

E foarte greu de apreciat cât este calcul şi cât este spontaneitate în versurile lui Lucian Vasiliu. Raportul dintre aceste două componente psihoestetice se dovedeşte labil, cert e că stilul poemelor îşi află un echilibru benefic, e dozat cu măsură, expresiv cu discreție şi transparent fără a ajunge la extremă limpezime. Una dintre obsesiile poetului, reiterată în volumele sale, este aceea a autodefinirii. Autoportretele lirice îşi extrag însă semnificațiile nu din ceea ce e contur lămurit, tuşă sigură, figurativă; dimpotrivă, expresivitatea lor decurge mai curând din ambivalență şi ambiguitate, ca în *Mona-Monada*: "Eu mă prezint tuturor: veritabil eretic./ Înaintează serafică prin mulțime/ indicând capul meu bărbos (pasaj biblic)/ pe care îl ține în extaz/ pe tava de argint.// Mă ofer dansului exotic./ Brusc se sting luminile: alcătuim/ fericitul cuplu,/ eminamente

primordial./ Dansăm murmurând melodia «A, Amsterdam»/ Resimt muşcătura sânilor tari./ Şarpele se insinuează treptat la Est de Eden// Navighez între eroare şi adevăr/ între instinct şi raţiune,/ între fratele mort şi fratele viu:/ gura ei este/ gura unei nespus de frumoase morţi".

Poezia lui Lucian Vasiliu, crepusculară şi vizionară, manieristă şi, deopotrivă, parodică, se nutreşte din tensiunea creată de aceste ambivalenţe şi antinomii. Percepând cu intensă acuitate tragicul cotidian (persistenţa iterativă a unor imagini ca cea a golului, a cenuşii, a dârei de sânge, a chipului desfigurat al lumii etc. stau mărturie) poetul caută să-l domolească prin bufonerie şi deschidere fantezistă, prin ludic, paradox şi ironie. Gesticulaţia teatrală, ostentativă face parte tocmai dintr-o astfel de strategie a asimilării relativizante a tragicului.

De altminteri, ludicul funcţionează şi în cadrul parafrazei parodice, când trimiterile la alte texte convoacă, în interiorul propriului text, resursele unui discurs dezinhibat, ironic, ce cultivă deopotrivă distincţia ceremonioasă a livrescului, dar şi spontaneitatea imagistică de stirpe avangardistă. Deosebit de relevant, în acest sens, este poemul *Edgar Allan Poe*, rafinată artă poetică născută din impulsuri intertextuale, din spirit parodic şi ludic decomplexat: "corbul domnului profesor e o închipuire,/ Loveşte în fereastra de gheaţă/ cu pliscul subţire -/ pe cât de hirsut, pe atât de incult,/ descins dintr-un neam păsăresc de demult// El se arată pe neprevăzute./ Ne îmbrăţişează cu aripile-i slute -/ atât de negre şi atât de bizare,/ dintr-o cu totul altă lume, se pare,// Într-o vreme am vrut să-l împuşcăm, pe seară,/ acoperise cu ţeasta-i/ luna sfântă şi clară// Dar, corbul domnului profesor e o închipuire,/ lovind în fereastra de gheaţă/ cu pliscu-i subţire".

Fără să ocolească speculaţia filosofico-lirică dar lăsându-se ispitit şi de imersiunea în straturile cele mai profunde ale fiinţei, poetul exploatează din plin sugestii freudiene şi bachelardiene, ca şi unele concepte consacrate (Totul, Nimicul,

Marele Întuneric), pe care însă le tratează într-un spirit parodic, dezbărat de solemnitate şi academism. Obsesia poetului, abil înscenată, uneori disimulată în imagini neutre, alteori exhibată cu ostentaţie, este însă erosul. Purificator şi extatic, erosul îşi desface semnificaţiile într-o gamă largă de modulaţii; cu toate acestea, cea mai frecventă ipostază e aceea a iubirii-pasiune, ceremonioase şi retorice, clamate şi declamate cu nereţinută ironie, în poemul *Sigiliu*, pur şi rafinat, de o ingenuitate orgolioasă: "Eşti frumoasă ca un pumn de cenuşă/ ca o meduză lehuză// Eşti zveltă ca o rază/ în care Lazăr înviază// Eşti dulce ca o cruce/ care nu ştie să se culce// Eşti, Domniţă/ îngerului aluniţă// Dacă nu ai exista/ înc-aş sluji/ într-un templu incaş".

Poezia lui Lucian Vasiliu are alura sobră şi elegiac-ironică, dar şi o anume discursivitate bine controlată de un temperament liric mai curând reflexiv decât marcat de afectivitate.

Viorel Mureşan

Viorel Mureşan aparţine, în esenţa lirismului său, grupării echinoxiste, iar volumele sale de versuri ne pun în faţa unor constante tematice ori de tonalitate uşor de regăsit la mai toţi poeţii de la *Echinox*: rafinamentul expresiei, imagistica bogată, cultul metaforelor insolite, puseurile livreşti sau ceremenialul în-scenării poemului etc.

Vocea poetică modelează însă registrul unei confesiuni discrete, în care accentele interiorităţii se obiectivează, prelungindu-şi energiile semnificante într-un ton alb, ce se refuză clamării, asumându-şi în acelaşi timp dimensiuni ale reflexivităţii. Ieşirile în arenă ale eului sunt întrucâtva camuflate de expresia neutră iar exteriorizarea trăirii e distilată de notaţia sobră, impersonală, care nu denunţă, ci, dimpotrivă, ascunde tribulaţiile afective ale sinelui poetic. De aceea, acest tip de poezie poate fi pus sub semnul sintagmei, de accent expresionist, "confesiune cu dinţii scrâşniţi" (G. Benn), căci biografia se travesteşte fără hiat în radiografie poetică, existenţa e asumată mereu sub sigla literarului, valorizându-şi şi relativizându-şi dimensiunile doar din perspectiva epifaniei textuale, gestul se încifrează cu voluptate în expresie.

Iar expresia, integrarea textuală presupun un grad ridicat de luciditate, de detaşare şi dezabuzare, fapt care imprimă poemelor tonul neutral, echidistant. În poezia lui Viorel Mureşan sublimitatea şi coşmarul se învecinează, concreteţea realului şi sugestia graţiosului stau faţă în faţă, fără însă ca autorul să procedeze la o dihotomizare a lor. "Temperatura" etică a poemelor e constantă, fluctuaţiile de timbru liric sunt aproape insesizabile, nepermiţând înregistrarea vreunei opţiuni ontologice ori etice prea decise.

Autoreflexivitatea este, prin recurenţă şi pondere, semnul sub care se aşază aceste versuri, amprenta metapoetică împrumutând o anume coerenţă şi circularitate poemelor, chiar dacă divergente ca tematică. În acest sens, referinţele la actul facerii poemului, la avatarurile cuvântului ca vehicul şi

generator de emoție lirică alternează cu transcrierea plastică a concretului, articulând o viziune complexă, aproape tragică a creatorului blocat între oglinzile textului şi vehemența realului: "poemul acesta e cârtița ridicând grămăjoara de pământ/ cum – aprinzând o lumânare – aştepți la marginea mesei/ un deget ieşit din istorie să lovească fereastra" (*Poemul*).

Poezia lui Viorel Mureşan se personalizează în măsura în care transcrie dilemele şi dramele creatorului, absorbite în relevanța semantică a cuvântului, este "personală" în sensul unei travestiri în estetic a biografiei. Eul poetic resimte acut postura sa similitragică de ins aflat între act şi recluziunea în imaginar, situat între vitalitatea gestului şi rigoarea schematică a ficțiunii, resimte dramatic nostalgia împăcării cu lumea, a regăsirii trăirii originare: "creierul meu ieşise la soare/ pe asfalt/ şi l-am iscodit ce gândea/ în momentul acela/ - tocmai mă împidici să prind rădăcini/ mi-a strigat sâmburele de piersică/ rostogolindu-se" (*Poezia de buzunar*).

Lirismul de tonalitate discretă al lui Viorel Mureşan, discursivitatea difuză a frazei poetice sunt filtrate uneori prin retortele livrescului, ce camuflează efuziunea, geometrizându-i efluviile şi cumpănind jocul afectelor. Sentimentul dragostei, extrem de productiv din punct de vedere tematic în aceste versuri, acoperă un spectru destul de larg de desfăşurare a expresiei lirice, de la percepția senzuală, proaspătă, imediată, până la accentele elegiace, care transfigurează senzația, proiectând-o în nostalgie şi melancolie a depărtării ori chiar a absenței. Alteori, viziunile plastice care redau spontaneitatea trăirii sau proiecțiile erosului în amintire se spiritualizează, îşi geometrizează contururile, fiind transferate în spațiul reflexivității. Un poem ce se constituie ca un aliaj al acestor atitudini ori tonalități, în care vocea poetică transfigurează metaforic trăirea erotică, pendulând cu discreție între idealizare şi demitizare e *A şaisprezecea carte poştală către Doamna de Ceară*: "pe tine te iubesc numai şopârlele/ pentru că asemenea

lor tu nu trăieşti iarna/ trupul e sunete de lemn înşirate pe sfori/ cînd stai la soare/ tu întinzi stelele la uscat/ şi te temi când norii se freacă de pietre/ şi floarea salcâmului desparte uscatul de ape/ căzând". Poemele erotice sunt astfel lipsite de retorism, inflația metaforică e absentă, pentru că trăirea se pliază pe o frazare reținută, iar echilibrul între afect şi idee e decis trasat, în tuşe imagistice din care nu lipseşte prospețimea, puterea de sugestie.

De altfel, cunoaşterea de sine, demersul autoscopic, ca şi dimensiunea reflexivității sunt resimțite uneori ca tot atâtea carențe existențiale, ca tot atâtea atitudini care îl înstrăinează pe ins de esența sa originară, refuzându-i contactul nemediat, benefic, cu lucrurile. În astfel de poeme, imaginile absenței, ale alienării sunt recurente, trasate în tuşe groase: "ştiri şi cerneală scăpărau/ sângerau în jurul unui glob de hârtie/ ochii rămân pe un ecuator de cenuşă (…)// iată-mă singur numai cu vocea uscată/ ea şterge bătaia pendulei pe zid// sunt la biblioteca de os maimuța-mi arată/ cu un baston lunile anului în scădere/ şi rămânem pe gânduri ca pe un morman de ruine" (*Biblioteca de os*).

Refuzând cu hotărâre sentimentalismele, dar invocând şi, adesea, celebrând sentimentul, respingând dogmatismul ideii, dar asumând gândul ca recurs la afectivitatea inflaționistă, poetul se situează într-un spațiu de complementaritate: al trăirii vitaliste şi al cunoaşterii problematizante. Reflexul realității (realitatea se conjugă cu autoreferențialitatea) e perceput cu acuitate, prezența şi relieful lucrurilor fiind surprinse prin focalizarea acută a detaliului revelator. Fragmentul, de o halucinantă concretețe şi plasticitate, decide astfel asupra fizionomiei întregului, după cum întregul proiectează asupra fragmentului o lumină specifică. Reprezentarea unui peisaj conține în sine faptul divers şi miraculosul în transcripție poetică, banalul şi semnificativul, alăturate într-o sugestivă sintagmatică a diversului şi incongruentului: "un cocostârc de cărbune am văzut/ în jungla electrică dintre două sârme de

cupru/ un cocostârc pe zăpadă mi se pare posibil/ dacă albul nu ucide pe alb/ dacă umbli cu ochii legați printre luciri de metal/ şi treci din odaie-n odaie scăzând/ dacă duci luna pe brațe de-a lungul unei coli albe/ la capătul colii prăbuşindu-te-n gol" (*Vocile*).

Nu lipsesc din aceste volume poeme în care autorul experimentează alte formule lirice, cum ar fi exercițiul rafinat, grațios, caligrafia sobră, asumând concizia ca pe o marcă/ sursă a expresivității. În astfel de poeme ce au alura unor haiku-uri sau stampe japoneze, cu desenul esențializat, purificat parcă de orice inserție a teluricului, propunând contururi fragile şi forme indecise, poetul vădeşte o mare capacitate de vizualizare a lucrurilor, dar şi o remarcabilă discreție metaforică ("tăiam luna cu gândul/ felii/ morții au visat toată noaptea o furtună de frunze" – *Proză magică*).

Nu pot fi, de asemenea, eludate nici accentele ori jocurile suprarealiste, onirismul unor versuri în care realitatea îşi fluidizează contururile iar obiecte dintre cele mai disparate se află alăturate, în fraze poetice cu o sintaxă uneori discontinuă ce instituie raporturi insolite între cuvinte cu un fond semantic de tot distinct. Hazardul suprarealist la care trimit unele poeme ale lui Viorel Mureşan este însă construit, elaborat cu o meticuloasă regie a sensurilor, delirul său e programat cu minuție, raționalizat.

Lumea se răsfrânge, în textura poemelor de acest tip, deformată, obiectele capătă forme stranii prin relaționări inedite, situabile în preajma absurdului, imaginarul şi realul se asociază într-un cod poetic ce stimulează paradigme ludice şi ironice, livreşti şi autoreferențiale: " (…) în zori/ creierul ei ieşea/ să planteze steaguri/ deasupra unei mari întinderi de râs/ noaptea/ a luat trenul care ducea spre vest/ e ziuă/ zorii cad în pri-/ virea întinsă pe stânci/ a unei femei" (*Elegia a doua sau câmpia de maci*).

Fără a face decisive ori insurgente gesturi sau declarații de originalitate, asumându-şi, dimpotrivă, o manieră lirică a sublimării şi o ținută poetică reținută, Viorel Mureşan e un poet stăpân pe mijloacele sale, un poet ce articulează un sunet liric tot mai distinct şi mai pregnant.

Andrei Zanca

În volumul *Poemele Nordului*, Andrei Zanca izbutea să afirme o modalitate particulară de transcriere în vers a realității, în care luciditatea şi fantezia se împleteau. Poetul recurge, în versurile sale, la o notație obiectivată, concisă, sau, dimpotrivă, la o frazare amplă, prin care se aspiră la o înregistrare exhaustivă, detaliată a obiectualității. Şi în *Poemele Nordului*, dar şi în volumul *Elegiile din Regensburg* ne surprinde aceeaşi melancolie aburoasă, desfăcută din vălurile memoriei, aceleaşi imagini ample, evocatoare, oarecum raționalizate de spiritul geometric care le supraveghează îndeaproape întruparea.

De altfel, Radu G. Țeposu îl plasează pe Andrei Zanca în categoria "cotidianului prozaic şi bufon", în ciuda structurii expresioniste a acestui poet pentru care cotidianul nu reprezintă decât "registrul de emergență al unor spaime existențiale" (Al. Cistelecan). Observațiile lui Radu G. Țeposu despre *Poemele Nordului* pun în lumină mai ales dimensiunea fantezistă şi recurența unor teme privilegiate: "Poemele sale desfăşoară superbe proiecții ale reveriei, în care fragmentele de realitate stau alături de reprezentările fantaste. Observația şi disertația fuzionează în discursul elastic şi proteic, amintirea trecutului asaltează prezentul imaginar. Privirea e un pretext pentru rememorare: propulsarea închipuirii înspre un spațiu himeric, stăpânit abil, prin exerciții de persuasiune".

Dincolo de austeritatea imaginilor poetice, construite dintr-un spirit de economie şi eficacitate lirică, poetul e, în mod limpede, un evocator, ce transpune în notație peisaje văzute cândva, rezumându-le în viziunile sale deloc abstracte, în care dimensiunea referențialității este pregnantă până la acuitatea perceptivă mimetică. Ochiul poetului e sensibil, mai ales, la peisajele dezafectate ale civilizației moderne, la acele spații private de semnificație, minate de nonsens şi absurd: "pământuri/ surprinse de paloarea uzinelor pătate de porturi/ în care respiri zborul pescăruşilor, aici/ o ninsoare târzie de martie/ e o solie răpusă de asfalturi,/ aidoma basmului în care după o

noapte de dragoste/ fata se preface într-o apă curgătoare/ ce cruțare de vreme, doamne/ ce cruțare de vreme e lumina aceasta străină soarelui./ pământuri şi ogoare/ arse de pulberi albe/ afişe spălate de ploi/ clişee îmbolnăvite de zâmbet/ minți asfaltate pe care gonesc vane obsesii/ unde orice gând de om e o buruiană/ şi-n spatele lor o turmă fără de păstor, însingurarea/ ca un laț în vânt fațade/ un om hălăduind însingurat pe o pajişte/ pare o stampă din secole trecute/ ce cruțare de vreme/ această uitare de sine, doamne, ce cruțare de sine (…)".

Poetul se arată a fi, în versurile sale reprezentative, posesorul unei viziuni dezabuzate, abulice, care nu mai regăseşte în lucruri prospețimea lor originară decât în scurte momente fulgurante, dar de o extremă intensitate. Un astfel de peisaj e concentrat în câteva linii ale spațiului liric, poetul păstrând însă întreagă savoarea concretului, desenând cu precizie şi claritate contururi, forme, linii, aplicând, în acelaşi timp, tuşe delicate, dar sigure, pe pânza tabloului poetic. Andrei Zanca reuşeşte, dincolo de surprinderea peisajului propriu-zis să fixeze mai curând o atmosferă, să schițeze o ambianță de o limpede prospețime şi chiar suavitate. Aici, peisajul e transmutat parcă într-o ordine a transcendenței, capătă rezonanțe afective, e impregnat de sugestivitatea inefabilă a evocării, poetul reuşind să traseze, în chipul cel mai verosimil, un peisaj situat la limita fragilă a realității cu închipuirea, cu un anume manierism livresc identificabil mai ales la nivelul detaliilor, al infinitezimalului perceptiv, după cum se poate observa în fragmentul următor: "neistovită-n oglindiri, vara se dăruie-n ape, departe/ de dealuri scapă undele pure în ploaie/ încremenind peste tunelul de frunze// tot astfel sub pod adăstând neştiut de nimeni gândindu-te/ pe mal halucinat şi bizar, el/ fermentând pe paletă tonuri de august./ mai apoi, într-o mantie de picuri, unul,/ se-ndepărtează fără a şti vreodată/ că celălalt tocmai a evadat/ din peisajul cu pod/ mult mai târziu, privitorul/ parcă chemat de-o şoaptă desprinsă/ între rame şi-un clipocit pe veci străin auzului./ la fel

viața noastră, un arc în vreme/ pleci din copilărie şi te-ntorci/ cărunt şi copil în martie/ spice de grâu/ în pulberea acoperişurilor (…)".

Poet al gravității existențiale, rareori străbătută de umbra ironiei, adept al unei atmosfere poetice solemne, Andrei Zanca recurge la amintire ca la o terapie a însingurării, revărsând asupra peisajelor sale o nostalgie aşezată sub semnul reflexivității. Impresia de efemeritate, de joc perpetuu al aparențelor ce însoțeşte lectura acestor poeme face parte din strategia rememorării afective la care recurge poetul, prin care obiectului real i se suprapune impresia, fiorul existențial, reacția evocatoare; din această conjuncție real/ imaginar, concret efemer/ memorie afectivă rezultă, cel mai adesea, peisaje spiritualizate, lipsite însă de orice urmă de abstracțiune, în care concretul este sugerat nu prin el însuşi, ci prin ecourile sale sugestive în memorie, prin apelul la resorturile imaginilor evocatoare. În acest fel, reverberațiile afective pun sub semnul incertitudinii, al relativității chiar destinul creatorului, care este destinul unei ființe instabile, ce nu se inserează cu precizie unei geografii anume, a cărei condiție e minată de o perpetuă dorință a nestatorniciei, a evaziunii: "a fi poet înseamnă a hălădui pe un meleag/ fără de vreme/ totdeauna pus pe goană/ niciodată adăstând".

Se poate astfel constata cum, receptând lumea prin filtrele amintirii, poetul se dovedeşte a fi o ființă neliniştită, ce-şi asumă condiția sa tragică, exilul său (interior şi exterior) cu o exasperare ce-şi transferă insurgența în emoția rece, retractilă a peisajului. Cele mai multe poeme ale lui Andrei Zanca stau, cum s-a observat, de altfel, sub semnul vizualului; privirea poetului este cea care focalizează detaliile realului, îi circumscrie acestuia formele, contururile, nuanțele, într-o dinamică a *privirii* aptă să contragă, într-un detaliu, resursele de referențialitate ale întregului: "Cum ochii mei deschid acest peisaj/ pe care auzul îl închide într-o ploaie de vară/ asemeni drumului pe care se

aşterne/ această tristeţe/ fără de voie/ neştiind de unde şi încotro/ şi-mi pare că înseşi cuvintele rămân în urmă-mi/ victime inocente ale neliniştii şi nerăbdării (…)".

Rezumând o poetică a cotidianului relativizată de un instinct ironic ce fluidizează contururile prea "solemne" ale realului, versurile lui Andrei Zanca se detaşează în primul rând prin luciditatea demersului şi, nu în ultimul rând, prin expresivitatea stilistică a frazei, lipsită de retorism sau de preţiozitate.

Mircea Petean

Dacă nu m-aş teme de comparaţiile facile, aş risca afirmaţia că Mircea Petean are ceva dintr-un Adrian Popescu trecut prin optzecista "şcoală a cotidianului". În acest recent volum, mai mult poate decât apelul la imaginar, e elocventă deschiderea necondiţionată a sensibilităţii poetice spre spaţiul de cea mai acută concretețe. Recules în propria intimitate, poetul nu e mai puţin un strateg al neliniştilor şi inhibiţiilor pe care starea de creator i le impune. Somaţia "exprimării" lirice e contrasă într-un soi de regie a "amânării" în care eul se complace dintr-o certă senzaţie de recul în faţa spectacolului proliferant al realităţii:"O/ cunoşti prea bine starea celui care face tot/ ce-i stă în putinţă/ să amâne întâlnirea – decisivă – cu foaia/ de hârtie albă/ mai albă decât chipul său albit de spaimă/ în ce mă priveşte mi-am pus la punct/ o veritabilă strategie a amânării/ care se bizuie pe exploatarea puterii de/ fascinaţie/ a lui altceva/ îngropat sunt sub o avalanşă de crude imagini brute/ şi comentarii care mai de care mai false mai idioate".

Fără îndoială, Mircea Petean cunoaşte preţul solemnităţii ca atitudine şi valoare expresivă, astfel încât viziunile sale funcţionează printr-o bine regizată dinamică a solemnităţii şi ironiei, a gravităţii şi a relativităţii, a percepţiei fruste şi a ecoului livresc. Proiecţia tuturor acestor antinomii în spaţiul friabil al poemului nu trebuie să ne conducă la concluzia unei naturi poetice duale, net dihotomice, pentru că, în fond, poetul procedează printr-o sumă de strategii bine orientate către un sens unitar, vizat de la început. Poetul seamănă cu un autor "omniscient" care îşi dozează cu luciditate efectele, măsoară exact dimensiunile viziunilor sale şi pregăteşte, cu pană sigură, inefabilul; de aici şi aerul uşor tehnicist al versurilor sale, ca şi relativa crispare ce o putem bănui îndărătul spontaneităţii de expresie.

De altfel, tema gravă, a dispariţiei fiinţei, e asumată într-un regim al deriziunii relativizante şi al suavităţii ludice, în poeme cu o croială precisă, în care "reprezentarea" şi "metafora"

sunt aşezate într-un echilibru aproape perfect: “faţă lucie/ ochi scrumiţi/ gură cusută/ la tâmple/ cicatrici/ în palme/ parcă ar mângâia/ parcă ar dosi/ o ceafă asudată/ se dă la fund ca o piatră de râu/ nu reapare în acelaşi loc niciodată/ dispariţia e singurul lui desfrâu” (*Semnalmente*).

Cheia uşor ludică a temei dispariţiei se preschimbă în gravitate melancolică în poemul *Semne* în care regăsim o justă cumpănire între referenţialitate şi imaginar, poetul trasând, în mod paradoxal poate, un spaţiu al deplinei transparenţe, al purităţii fiinţei în faţa Nimicului, printr-o sumă de însemne ale concretitudinii, foarte decis asumate. Sub impulsul benefic al toposului “luminii”, realitatea îşi estompează “grosimea”, îşi transfigurează contururile, efectuând saltul în spaţiul imponderabil al “miracolului”. Între “pulberea ploii” şi “vibraţia pură” a luminii, poetul întrevede, dincolo de aparenţele morţii şi ale neantului, o cale de redempţiune, o elocventă sugestie a mântuirii: “(…) şi noi – o ceată de poeţi încă tineri/ la căpătâiul celui mai bun dintre noi/ plecat pentru totdeauna nu se ştie unde în mijlocul vieţii /era o zi de ‘Nălţare cenuşie şi rece/ între munţii acoperiţi cu negre păduri tinere/ când poetul a încheiat Fericirile/ au răsunat firesc clopotele/ s-au deschis cerurile/ lumina lor ne-a prefăcut pe toţi într-o lumânare arzândă / acoperită de pulberea ploii – în spatele bisericuţei/ ivit din Casa Poetului/ un curcubeu mirific se arcuia pe boltă şi/ ca pentru a ne dezmetici a tunat din senin/ şi lumina s-a prefăcut în vibraţie pură/ iar noi am devenit biete lumânări/ stinse de suflul miracolului”.

“Textualismul” lui Mircea Petean, ce constă într-o abilă regie a secvenţelor poemului întru configurarea unei viziuni unitare, de o relevantă semnificaţie, poate fi verificat mai ales în varianta sa intertextuală, aceea a preluării şi contextualizării ludic-ironice a unor citate, inserţii “străine” ce-şi găsesc în poem o funcţionalitate nouă; poetul îşi asumă în acest fel o “lectură” a lumii în a doua instanţă, nu prin percepţia frustă, ci printr-o

vizualizare mediată a semnelor realului, văzute prin "dioptriile" textului înstrăinat. Mircea Petean face astfel, oricât ar părea de paradoxal acest lucru, din modalitățile livrescului un instrument al ingenuizării stărilor şi reacţiilor sale afective:"între zidul ploii şi zidul şurii/ mezinul şi câinele/ numără stelele/ umezi nasc pe cerul/ gurii unui zeu/ care cască creştineşte/ dumicând absenți liniște unsă cu seu de lumânare/ca pe mătănii frământat între deşte/ un şirag de tristeți postrevoluționare"(*Copilărie mişcată*) sau "problema e una de construcție – cuvine-se a deşira ori a lăți/ poemul sunteți pentru dispunerea lui/ pe orizontală/ sau pe verticală/ iedera/ sau lichenul secera/ sau ciocanul/ pelicanul/ sau babița" (*Perioada de criză*).

Nu pot să nu remarc de asemenea polimorfismul expresiei acestui poet care-şi schimbă neîncetat măştile stilistice, arătându-ne mereu, când cu ostenație, când cu "jucată" ingenuitate, fețe noi ale "felului său de a fi" poetic. Neîndoielnic rămâne faptul că expresia sarcastic-jucăuşă, prin care fraza poetică îşi desolemnizează ținuta într-un fel de senzualitate a ironiei, îl prinde foarte bine pe Mircea Petean, precum în dezinvoltul poem, poate îndatorat niței ca tonalitate lui Robert Desnos, *Vertij*: "unul behăie altul sughite/ unul screme altul roşeşte/ unul se scarpină altul strănută/ unul zbiară altul scurmă-n nară/ unul expune principii/ altul îşi scapă țeasta pe jos/ altul o ridică scapă o cruntă înjurătură/ altul tuşeşte/ trece un cârd de văduve cu lumânări în mâini/ şi cu toții râd prosteşte/ e aşa o veselie/ boală abstinență/ pace şi cadență/ totu-i vis şi armonie/ în sânul ăstui popor mic ilar vulgar vajnic/ asta-i ironie/ ăsta-i sarcasm/ ăsta-i umor?/ De călător/ Iubito –/ Toate mă dor".

Dincolo de această "înstrăinare" textuală, poetul resimte cu acuitate şi alienarea propriei sale ființe covârşite de apelul la convențiile imaginarului. Situat mereu în fața oglinzii textului, studiindu-şi necontenit, cu aviditate, dar şi cu o anume reținere gesturile şi atitudinile, explicându-le şi, mai ales, explicându-şi-le, eul liric pare incapabil să trăiască pur şi simplu (deşi numai

uşor nu e să trăieşti şi “pur” şi “simplu”), copleşit de impulsul inautentic al “literarității”, de dureroasa dedublare a conştiinței care scrie şi se scrie pe sine: “toată viața ținuse un jurnal/ care l-a împiedicat să țină în brațe o femeie/ fără a nu se gândi că ține o femeie în brațe/ «trec printr-o criză/ nimic nu mi se pare că ține /toate-mi par că atârnă/ după cum atârnă de mine/ dacă propria-mi răscumpărare/ fi-va traducere sau trădare»/ nu eşti tu acela/ acela-i mai dihai ca un solomonar/ acela-i grai răspicat şi-i miros de pieptar/ zâmbeşte maicii sale îndurerate/ de 40 de ani nu-l mai auzise nimeni râzând/ şi zâmbetul lui e-un mod de-a înmuguri al Departelui/ în gura Apropierii”.

Poemele lui Mircea Petean trezesc interesul mai cu seamă prin pregnanța reprezentărilor, de o rară acuitate vizuală şi motorie; sugestivitatea pare extrasă direct din dinamica imagistică, din tectonica fluidă a percepției lirice, fără ca, prin aceasta, impulsul metaforic al frazei poetice să fie cumva diminuat. Înstrăinat, fie prin inevitabilul racord al convenției, fie prin stringența autoscopiei, poetul aspiră, nostalgic, la originalitatea percepției, cristalizând o noțiune a poeticității credibilă şi validă.

Ion Vădan

Încă de la o primă lectură, se observă că poemele lui Ion Vădan mizează mai ales pe reprimarea impulsurilor afective, care sunt, cumva, suavizate, mizează pe o dinamică ce refuză retorismul în beneficiul unei retrageri în spațiul interiorității. Volumul de debut, *Borgum centenarium* (1983) ne pune în fața unei naturi poetice care privește lumea cu un ochi fascinat, căutând să descopere, dedesubtul întrupărilor ei groteşti ori alienante, un fior metafizic, un reflex al sacralității, o scală ascensională a ființei. Gesturile au ceva ritualic în ele, atitudinile sunt marcate de o ținută ceremonială, în timp ce elevația ce caracterizează structura eului liric conotează, prin raportare negativă, recuzarea unei lumi din care mitul s-a retras, o lume cu contururi dezagregante. Singurătatea şi sublimitatea, celebrarea esențelor şi revelația amară a grotescului cotidian se împletesc uneori până la indistincție, precum în poemul *Nu sunt prințul de ceață plutind peste Karelia*: "Îți scriu cu amărăciunea celui care s-a născut în târziul/ lumii/ singurătatea mea şi râsul tău se îmbrățişează în elegie/ de aur/ (fantasme ninse peste cuvinte)./ Nu te veghez lângă flacăra veşnică:/ te regăsesc lângă fragii sălbatici/ culeşi de gura ta limpede peste fiorduri.// Buzele tale nu au murit/ ele mai şoptesc printre nori fulgerători implacabile/ le simt răvăşindu-se în carnea mea amară -/ mustoase piersici rezumând toamna lumii…".

În mai toate versurile lui Ion Vădan se străvede o sensibilitate neîndoielnică la esențialitatea lumii, la acele detalii, fragmente de realitate ori întrupări ce nu se rezumă la propriul contur ontic, ci îşi revelează şi dimensiuni ascunse, nuanțe ale sacralității, sugestii ale unei vocații mitizante. Tocmai de aceea, poate, de multe ori, desenul lumii este, în aceste poeme, unul ce are transparențe şi irizări ale hierofaniei, trăsături delicate şi accente ale unei beatitudini reținute. Poetul nu e deloc un extrovertit, nici măcar o fire empatică; identificarea cu lucrurile e mai puțin definitorie pentru demersul său liric. În schimb,

realitatea i se dăruieşte sub forma unei priviri extatice, în care spasmul cunoaşterii se spiritualizează iar contemplația devine modalitatea privilegiată de asumare a existenței. Fără îndoială, contemplația are ceva din natura pură a privirii aurorale, iar viziunea se cristalizează sub spectrul unei voluptăți a perceperii limitei – atât de fragile – dintre dăruit şi ascuns, dintre profan şi sacru, dintre reculegere şi beatitudine: "destin domesticit prin muzică/ în loggia de lemn deasupra oraşului buimăcit de somn/ scriu poeme disertații umile/ despre condiția umană/ bine şi rău/ viața ca o sumă de întâmplări ce miracol/ aceleaşi stele cuminți lipsite de strălucire/ starea de inefabil beatitudinea contemplația pură/ nu se obțin cu una cu două/ ți-e frică de durerea mediocră a formelor/ de lipsa de adâncime sufletească a bucuriei/ îți accepți limitele cu voluptate/ oroarea de a trăi conform uzanțelor/ nu eşti decât o amintire banală/ ai dispărut cu discreție în antractul cu iederă...".

Confesiunea – modalitate de recuperare a trecutului ființei, a genealogiei sale secrete, de reevaluare a unor fragmente de timp – imprimă poemelor lui Ion Vădan o amprentă nostalgică, un fior al melancoliei aburoase, al durerii reținute ori al unei suavități spiritualizate. Împărțit între luciditate relativizantă şi celebrare a văzutului şi nepătrunsului lumii, poetul îşi caută în propria interioritate temeiuri ontice şi legitimarea unei existențe minate de aporiile dualității spirit/ suflet ori spirit/ trup. Reveria se încarcă, astfel, de o gravitate esențială, viziunea poetică e delicată şi grațioasă, chiar dacă, în subteranele poemelor ne pândeşte un "expresionism de subtext" (Al. Cistelecan). Revelațiile durerii sunt caligrafiate în tonuri estompate, suferința capătă o tuşă calofilă, desenul agonal – cât este – are o alură uşor livrescă, e tras nu din experiența directă a ororii, ci din impresii construite, mediate de reacția culturală. Poemul se transformă, astfel, în confesiune reținută, versul îşi arogă beneficiile autoscopiei, reieşind din resorturile extatice ale interiorității: "Cum să mă definesc/ prin care alternanță de

lumină şi umbră/ iată sunt eu nemernicul orb/ căutând adevărul/ iarba de pe mormintele morților tineri/ magnetizând ochii buzele// cum să aflu drumul pe care alerg hipnotizat de aştri/ în care parte a memoriei mele sorbind gravitația/ fulgere moi se preling pe fața mea arsă/ în rezonanță foşnetul metafizic/ al literelor/ ascunse pe coapsa de aur a zeilor/ e seară eu plâng pe snopul de trestii/ evaluându-mi greşelile/ măsura în care pot să despart lacrima/ de trecutul ei// sărut/ cu ardoare răcoarea molatecă a lutului/ pecetluindu-mi sentința/ fruct pârguit de dureri/ pe un câmp devastat de metafore…".

Universul configurat liric de Ion Vădan stă, adesea, sub amenințarea disoluției, a dezagregării. Într-un astfel de context, ființa însăşi nu mai resimte natura ca pe o "locuire", ci, dimpotrivă, se simte amenințată tot mai mult, supusă unei tot mai accentuate crize de comunicare – cu sine şi cu exterioritatea. Singurătatea poetului, starea sa de solitudine, de izolare extremă figurează impresia unui timp imemorial, lipsit, ca şi spațiul acvatic, de repere sigure, liniştitoare. Umiditatea şi acvaticul dintr-un poem sunt atotprezente, ele sugerează dizolvarea lucrurilor şi ființelor sub imperiul apei destructive, lichefierea formelor stabile, extincția sub semnul ploii terorizante. Tabloul exterior, al dezlănțuirii naturii, îşi află un corespondent în ființa interioară, răvăşită, lipsită de apărare, repliată într-un sine amenințat de dezagregare şi alienare.

Eul se vădeşte aşadar iremediabil singur, e, în fond, un arhetip al umanului dintotdeauna şi de pretutindeni, rupt de orice relaționare socială şi de orice determinare istorică. Disoluției materiei îi corespunde, în acest fel, o dezagregare a ființei, amenințată în chiar structura ei intimă de o natură incontrolabilă, demonică, precum în bacoviana *Lacustră*. E, în modul cel mai cert, vorba de un triumf al materiei în fața dimensiunii metafizice, aceasta deoarece starea de angoasă şi de nesiguranță a eului liric reiese din imposibilitatea de adaptare la structurile alienante ale lumii: "O ploaie conspirativă interminabilă/

înmoaie nervii la maximum îi dizolvă/ o viață inertă se instalează în lucruri/ toți trăiesc singuri părăsiți/ dislocați din timp din istorie// O ploaie conspirativă interminabilă agasantă/ instinctul acvatic trasare în simțuri/ înotăm prin melancolia atavică o splendoare/ viziunile valuri ruinând geometria// O ploaie conspirativă interminabilă agasantă/ înşiruindu-ne/ zilele/ nopțile/ naşterea/ moartea/ zeii mormintele textele:/ vegetația lunecătoare pe trupurile ce dorm…".

Poet al unei reflexivități contemplative, ce-şi atenuează emoțiile în retranşări calofile, Ion Vădan înregistrează în versurile sale şi crizele interiorității şi beatitudinile cunoaşterii, într-o frazare melancolică şi hieratică. Relevanța lirismului său reiese, poate, dintr-o fuziune intimă a contemplației cu meditația reculeasă, transpusă într-o rostire ritualică, reținută şi, totodată, stilizată. Starea de încordare, de spasm existențial, impulsul agonic ori revărsarea afectelor – toate acestea se resorb în conturul eufemizant al unui vers de structură apolinică, în care tragismul îşi temperează convulsiile.

Carmen Firan

Poezia pe care o practică, nu doar în ultimele sale volume (*Trepte sub mare* sau *Locurile de trăit singur*), ci şi în cele anterioare (*Iluzii pe cont propriu, Paradis pentru ziua de luni, Îmblânzitor de vieţi furate, Nopţi senine pentru tine, Alte nopţi, aceleaşi vise*) face din Carmen Firan o nostalgică ce-şi travesteşte rememorarea în viziune şi care mizează pe o senzorialitate împinsă adesea la limita debordantului. Interogativ şi atent la orice tresărire a materiei, ochiul poetei înregistrează cu lăcomie spasmele universului, redându-i contururile într-o notă pe jumătate gravă, pe jumătate ironică. Un poem precum *Ochiul în mare*, construit prin grila unei imagistici onirice trădează o continuă glisare a notaţiei realiste înspre imaginea calofilă ori spre expresia fantastă, de ecou vag suprarealist: "pot să-mi închipui, mai am încă formă/ iarna apune pe umerii mei/ grâul albastru inundă oraşul/ căzut peste noapte în groapa cu lei/ vaporul pe trepte îşi uită sentinţa/ cu mare în braţe alerg nu ştiu unde/ orgoliul sugrumă perfid neputinţa/ balastul de viaţă zace pe punte/ cresc nefiresc / alunecă fals prin locuri ştiute/ năruie casa, trece de praguri dă la o parte perdeaua cu ciute/ un ultim vapor pe trepte şi ziduri/ îşi tremură umbra/ oraşul dispare/ pot să mă închipui fără contururi/ iarna căzută/ cu ochiul în mare".

Turnura elegiacă pe care o capătă nu puţine dintre aceste poeme pare să rezulte dintr-o neostoită căutare a "formei" lăuntrice, dintr-o repetată încercare de reîntemeiere ontolgică a unui eu apăsat de solitudine şi de tristeţe existenţială, macerat de neputinţa comunicării plenare, autentice cu ceilalţi. Amintirile, transcrise în notaţii febrile, poartă în filigran timbrul melancoliei fastuoase, în care ceremonia alunecării în infrarealitate se săvârşeşte în tonalităţi patetic-parodice: "Se făcea că erau copacii/ la fel de importanţi ca noi/ păreau a înţelege despărţirile/ atinşi de aceeaşi lumină/ care fumegă amintiri/ un vis ceremonios ne cuprindea/ prin lucruri/ şi ne eram aproape/ cu simplitatea mai complicată/ de trăit/ privirea se încurca/ în

atâta alb tremurător/ să ai în cele din urmă o floare de măr/ şi să nu mai ştii cu ea ce să faci.” (*Alb tremurător*)

Carmen Firan e, de altfel, o poetă interesată nu doar de senzorialitatea lumii, de “plinurile” existenței, ci şi de imaterialitate, de absențe, de “negativul” lucrurilor, încercând să perceapă, prin versul său, uneori tensionat, alteori destins, impalpabilul, ceea ce încă nu e perceput ca *prezență* i-mediată. În astfel de momente, când tentația golului e înregistrată într-o atitudine de înfiorată contemplare, suflul poetic îşi diminuează din vigoarea dicțiunii, vocea lirică îşi atenuează timbrul, până la imprecizia suavității, în timp ce eul liric înregistrează existența sub specia unei pustietăți “pline”, în care “lucrurile mor odată cu dragostea”. În această dialectică a absenței şi prezenței e încifrat, poate, un acut sentiment de neliniște în fața metamorfozelor neîncetate ale lucrurilor, ce nu mai îngăduie percepția lor într-o manieră justă (din punct de vedere gnoseologic), fapt ce produce un oarecare dezechilibru al ființei: “şi lucrurile mor odată cu dragostea/ în absență cuvintele se întorc în eter/ aşa cum ochii unei pieta/ închid înapoi blocul de marmoră/ atunci/ doar atunci/ propriile umbre se sprijină de noi/ prea slabi/ pentru a îndura/ pustietatea atât de plină”(*În absență*).

Fiorul utopic, travestit în figurația ritualică a unui vis încărcat de premoniții, transpare în poemul *Trepte sub mare*, în care carnația versurilor e încrustată cu vagi irizări de parabolă iar rostirea se surdinizează, se pierde în ecourile fără de sfârşit ale tainei. În acest fel, dinamica poemului, declinantă şi descentrată, caută să figureze o lume în care demonia clipelor a contenit, iar încremenirea, eleatismul e o formă de asumare a unui spațiu cu conotații mitice (“pe atunci ne duceam viața sub mare/ locuiam în oraşul de os/ pe o colină albă de sare/ prin dreptul ferestrei/ treceau peşti zburători/ nu ridicam mâna să atingem pământul/ nu coboram ochii la nori/ vedeam prin zidiri cum tremură apa/ vis mişcător în surdină/ legănare de cer lângă tâmplă/ nici de timp nu ştiam/ nici de vină/ doar că pereții se

strângeau mai aproape/ culegătorii de perle/ au dispărut într-o noapte/ cum nu aveam glas/ şi nici braţe de luptă/ am rămas împietriţi pe colina abruptă/ celor ce încă mai trec pe aici li se pare/ că am fost/ că mai suntem trepte sub mare".

Volumul *Locuri de trăit singur* aduce o oarecare modificare, de nu tematică, măcar de registru liric, dar şi o schimbare a modului în care poeta îşi asumă propriul discurs, percepând parcă mai limpede avatarurile condiţiei sale şi dezvăluind mecanismele emoţiei lirice. De altfel, sensibilitatea "permeabilă" (Radu G. Ţeposu) e înlocuită parcă tot mai des aici de o atitudine mult mai tranşantă, melancolia se acutizează în clamare iar expresivitatea e dedusă din rigoare şi raţionalism, dintr-o luciditate ce-şi geometrizează acum trăirile, asumându-şi o ţinută etică subiacentă, nu foarte stridentă ("Sunt puternică/ inutil de puternică/ războiul se poartă în altă/ parte/ cu armele altora/ toamna vine încovoiată/ şi orice aş face sunt sub ea/ sub semnele de circulaţie/ pe care oricine le poate schimba/ există o frumuseţe/ a celor puternici/ în nepriceperea lor/ de a răsuci vremurile/ o duioşie pentru înţeleptul/ care se întâmplă să nu mă vrea/ să ştie/ privirea indignată a mulţimii/ mereu înşelate/ cade oricum numai pe revere/ pe umeri/ pe câte un orb/ ezitând înapoi, înainte/ de ce, înainte, aşa, cu orice preţ/ să calce în picioare zebra/ furnicile/ şalul femeii luat de vânt/ sunt atât de puternică/ încât voi afla de la alţii/ ce mai fac/ şi îmi voi memora existenţa cuvânt cu/ cuvânt)".

Memoria pare să fie, pentru Carmen Firan, o modalitate de reîntemeiere a sinelui, de restaurare a unei sensibilităţi agonic-ironice, care percepe cu acuitate semnele demoniei timpului, căutând să domolească dinamismul clipelor şi situându-se în postura unui hermeneut al unei realităţi debordante. Expansivă uneori, alteori retrasă în jocurile manieriste ale unei imaginaţii livreşti, Carmen Firan îşi "joacă" destinul poetic între rememorarea elegiacă şi notaţia sobră, polii

acestui lirism dominat de confesiunea gravă, dar şi de ritualul rostirii unor adevăruri asumate cu deplină naturalețe.

Gheorghe Izbăşescu

Primele volume de versuri ale lui Gheorghe Izbăşescu (*Viaţa în tablouri* şi *Garsoniera 49*) au avut darul de a-i configura poetului o ipostază proprie, un portret interior şi liric la care cel mai adesea a fost redusă poezia sa. Se părea că autorul îşi va închide avânturile lirice într-o formulă definitorie, că-şi va modela o anume scriitură uşor recognoscibilă. Însuşindu-şi, chiar la nivel declarativ, un program poetic, aspirând deopotrivă la idealul coerenţei tematice, Gheorghe Izbăşescu şi-a delimitat un teritoriu liric propriu, alcătuit din referinţe livreşti şi din recursul la mit, din emfază calculată şi deriziune sceptică, într-o tonalitate când ritualică, ceremonioasă, când voit prozaică, deposedată de cea mai mică urmă de transcendenţă.

Deplin justificată pare, în acest sens, observaţia lui Laurenţiu Ulici, conform căreia "deşi fiecare text are un înţeles, sensul poetic e dat de toate la un loc, de unde şi dificultatea ori irelevanţa parţială a cotării fragmentare". Lectura cea mai eficientă a poeziei lui Izbăşescu e, aşadar, cea care evită fascinaţia fragmentului pentru a-şi asuma deschiderile semantice ale întregului, coerenţa şi unitatea Totului.

Ansamblul de manevre şi *Coborârea din tablouri* întregesc configuraţia Cărţii la care trudeşte Gheorghe Izbăşescu. Demnă de reţinut e postura elegiac-imnică a poetului, amestecul de concreteţe şi transfigurare conceptuală a realului care e, de altfel, sursa spectacolului poetic înscenat cu gravitate şi dramatism. Dacă versurile din aceste două cărţi transcriu o veritabilă mitologie a infernului cotidian, ridicând concretul imund la puterea simbolului şi travestind existenţa în destin, nu se poate refuza acestor poeme nici un impuls cathartic, o forţă purificatoare ce traduce supliciul în beatitudine şi în model spiritual.

Gheorghe Izbăşescu ni se dezvăluie aici ca un spirit postmodern ce a pierdut inocența originară a noțiunilor poetice, mânuindu-le cu dexteritatea unui magician, care produce miracolul, dar, pe de altă parte, îi şi înțelege perfect mecanismul, care fabrică iluzii, fără a mai crede în ele. Frenezia senzorială pe care o în-scenează ființa poetică, ca şi deschiderea spre derizoriul concretitudinii poartă încrustată în ele o viziune patetică şi cinică în acelaşi timp, transcrisă în regim alegoric dar deloc calofil. Vocația tragică a acestor versuri se revendică de la patosul moral pe care autorul şi-l asumă în toată transparența sa. "Coborârea din tablouri" semnifică, desigur, coborârea în realitate, refuzul iluziei transfiguratoare şi acceptarea contururilor obiectelor în nuda lor simplitate. Coborând obiectele din tablouri, poetul le demitizează, le deposedează de orice sugestie transcendentă, forțându-le să-şi locuiască strict spațiul lor concret. Această vocație a demitizării poate fi observată, cu destulă uşurință, la nivelul lexicului poetic ori al îmbinărilor de cuvinte; poetul preferă, de cele mai multe ori, o exprimare abruptă, cu termeni preluați din limbajul tehnico-ştiințific, favorizând întâlnirea unor cuvinte din sfere semantice cu totul diferite, de nu opuse, recurgând la insurgențele oximoronului ori la voite incongruențe semantice.

Din această savoare lexicală, din fastul epitetelor şi din relevanța metaforelor – sobre şi calofile, rafinate şi de un aer uşor alexandrin – pare să rezulte nota distinctivă a acestui tip de lirism. Imagismul debordant – cu aer uşor suprarealist – se pliază pe o retorică a confesiunii, căci elanul vitalist se naşte aici nu doar dintr-o conversie senzorială a ființei, ci şi din asumarea anamnetică a lumii: "Nu te mai persecută, Ulise, elitrele de greier./ Felia de lămâie, perversă, nu-ți mai stă ca model./ Nu mai respiri cu prudență. Porunca vicleană/ nu mai străluceşte prin toată cetatea.// Îți iei în primire rotativa pentru tipărit semințe./ Îți iei rația zilnică de proteine, rația de adevăr,/ de

virtute./ Propoziţiile: pregătite pe plita încinsă" (*Honoris causas*).

Toposul călătoriei iniţiatice, sugestivitatea memoriei dar şi urgenţa mitului cotidian sunt constante tematice care desemnează efigia acestei poezii, gravă în măsura în care descoperă cu un relevant patos al interogaţiei sensurile ultime ale existenţei, dar şi ironică, întrucât se priveşte pe sine în oglinda lucidă şi necruţătoare a textului – facere şi contrafacere în acelaşi timp. Cuvintele mari, sentimentele cu majusculă sunt mereu relativizate, puse sub semnul întrebării şi al ironiei, astfel încât textul poetic se menţine într-un relativ stabil echilibru între real şi ideal, între ardenţa viziunii şi răceala conceptului, între tragic şi ludic: "De câte ori încerci o idee s-o întrupezi/ într-un strigăt,/ să fie o angajare faţă de tine însuţi,/ arşiţa devastatoare a cuvintelor venite/ de pe versantul plin de semne al labirintului/ (din care abia ai scăpat) te pândeşte. Şi viclenia ei pe furiş seacă/ toate izvoarele depărtării de tine, înconjurându-se/ cu aburii lor de aur./ Tocmai atunci când le cauţi pajiştile cele mai/ înflăcărate,/ poate şi unele aspecte mai cețoase./ Tocmai atunci când printre degete ţi se strecoară/ puiul acela năzdrăvan de viperă şi alţii/ se împiedică în neagra lui voluptate".

Conştiinţă poetică postmodernă, pentru care luciditatea nu e un refugiu, ci o stare "naturală" a fiinţei, Gheorghe Izbăşescu reuşeşte să ne lase impresia unui poet pentru care viziunea se angajează în mutaţii etice decisive şi care transcrie cu inclemenţă avatarurile realului. Poezia lui Gheorghe Izbăşescu are organicitate şi coerenţă – stilistică şi tematică – dar îşi asumă, cu egală pregnanţă, şi riscurile aventurii scripturale. E, de altfel, de o semnificativă recurenţă motivul facerii textului. Candoarea şi jubilaţia se transformă acum în vinovată oglindire în mecanismul abisal al poemului, ca în *Ars poetica –I*: "Ca botul de câine al elocvenţei să nu mai miroase/ niciodată apa vie stoarsă din ţâţa anomaliei,/ trebuie să bocăneşti din nou traseul primejdios/ dintre jumătăţi de cuvinte/ cu cârja ta

plină de incuri.// Trebuie să stai din nou drăguş la căuş ca flacăra/ să-ți spună pe unde ai greşit,/ când mânia clocotea în tine de-ți astupai urechile./ Să poți repeta propria vorbire pe care laptele mamei/ a scos-o cândva la suprafață".

Demnă de remarcat este, pe de altă parte, relevanța detaliului, decupat cu surprinzătoare dexteritate, ca şi gesticulația lirică reținută, lipsa de ostentație, grațiosul echilibru al tonului, care contribuie la crearea efectului poetic.

Spectacular şi discret, vizionar şi conceptual în egală măsură, Gheorghe Izbăşescu e un poet de o ținută elegiac-ceremonioasă, ce-şi converteşte, suav, biografia în destin poetic, transformându-şi existența într-un delicat periplu inițiatic printre metafore. Căutând să decodifice, prin retranscrierea marilor mituri, arcanele realității, poetul încalcă tabuuri, regăsind calea spre cuvântul originar, încărcat de dramatism şi specularitate.

Simona-Grazia Dima

E greu de precizat câtă implicare subiectivă şi câtă impersonalitate stau la temelia viziunilor poetice ale Simonei-Grazia Dima din volumul *Confesor de tigri* (1998). Transpunându-şi trăirile fie în notația sublimată până la suavizare, fie în invocații cu alură elegiacă, lipsite de un contur prea pregnant, poeta cultivă cu o anume obstinație discreția şi retractilitatea, ingenuitatea dar şi conştiința tragicului, insinuat, însă, cu grație, estompat, fără a se degrada în decorativism. Epurând spațiul poemului de fervoarea existențială, Simona-Grazia Dima recurge la dicțiunea neutră pentru a imprima viziunilor sale o alură apolinică, în care tensiunea pare suspendată, iar neliniştea pusă în surdină; lipsită de stridențe afective, străină parcă de crispări, vocea lirică se bucură de o anume libertate neostentativă, în care revelația are aerul unei expieri, iar pregnanța detaliului referențial se resoarbe în indeterminare şi vag. În acest fel, poeta se situează într-un spațiu al indeciziei, într-un *no man's land* în care contururile lucrurilor sunt mai curând aburoase decât nete, într-un teritoriu tranzitoriu, "anonim", ce-şi defineşte configurația tocmai prin vaporozitate şi prin absența reperelor care i-ar asigura identitatea.

Un poem precum *Trecerea pragului* e, într-o anumită măsură, emblematic pentru un astfel de teritoriu liric în care candoarea şi o anumită ambiguitate a percepțiilor transformă referențialitatea în imponderabil: "Când am trecut pragul,/ era linişte, nici o privire,/ nici un trecător. Doar/ bori plăpânde,/ reminiscențe/ de măcel./ Frunze molatice/ Se-nvălureau, pe gânduri…/ Şi am pătruns tărâmul anonim,/ Prin poarta vaporoasă./ Cât calm şi cenuşiu/ În clipa aceea/ (crucială pentru mine),/ fără zvon de paşi în jur,/ fără un martor…".

Confecționându-şi viziunile lirice pe un joc, pe cât de subtil pe atât de revelator, între iluzie şi resemnare, între

calofilia insinuantă şi expresia nudă, între calcul şi ingenuitate a frazării, Simona-Grazia Dima mărturiseşte o foarte limpede conştiinţă a actului de creaţie, împărtăşită însă nu atât în regimul fervorii, al retorismului, cât mai curând într-o notă confesiv – elegiacă, în care deziluzia e asumată cu candoare iar propriul destin condensat în formule eliptice, vădindu-şi, dincolo de alura similitragică, o emotivitate reţinută, o subiectivitate lipsită de anvergură. De altfel, şi în poemele, să zicem, de aspect confesiv, sobrietatea şi discreţia dicţiunii sunt repere mai mult decât definitorii; sunt de fapt, emblemele unei identităţi poetice care se expune pe sine cu o deplină luciditate, refuzând clamarea şi asumându-şi tonalitatea sugestiei, mult mai aptă de a reda relieful aburos al sinelui. Nu întâmplător, poemul ce dă titlul volumului, *Confesor de tigri*, pune în scenă chiar identitatea eului liric, împărţită între histrionism şi ingenuitate, între rol şi mască: "Confesor de tigri sunt, se pare/ Îmi privesc mâinile cu cercuri de cicatrici/ De pe urma spovedaniei lor,/ În timpul căreia îşi pierd adesea/ Stăpânirea de sine şi muşcă,/ Retrăind cele mărturisite/ (deşi încerc sistematic/să-i dezbar de emotivitate –/ le-aş putea condensa furiile/ într-un vârf de ac./ Nu-mi place prea mult meseria asta, dar mi-a fost încredinţată/ Şi trebuie s-o duc la bun sfârşit/ Privesc din nou spre mine:/ Urme de răni, halouri ireale,/ Nimburi albe – nimic mai mult/ n-am luat din viaţă pentru mine".

Martoră a logodnei dintre "cuvânt şi lucruri", poeta caută "izvorul mehenghi al cuvintelor", împărtăşindu-se dintr-un ritual orfic prin care între fiinţă şi lume se restabilesc punţi subtile de comunicare, corespondenţe neştiute. În acest sens, rostirea poetică primeşte, parcă, o învestitură solemnă, capătă un aspect ceremonios, împărţită fiind între dinamismul lumii reprezentate şi imponderabilul viziunii invocative sau evocatoare. Evident, în aceste poeme, spasmele existenţiale şi angoasele nu sunt exhibate în toată amploarea lor tragică; ele sunt mai curând exorcizate printr-o dicţiune rafinat-ceremonioasă, ce conferă

cuvintelor irizări şi palori agonice, crepusculare, ori, dimpotrivă, aurorale. În acest fel, nuanța și tonul reținut, expresia contrasă sunt preeminente, ele constituindu-se în repere incontestabile ale unei poezii ce înregistrează într-un mod extrem de discret propriile trăiri sau devenirea lumii: “Fiindcă i-au dat în grijă/ ritualul logodnei dintre cuvânt şi lucruri/ (ce nu se poate întrerupe ori lăsa/ la voia întâmplării),/ iubita cea plăpândă/ împinge zi şi noapte stânca de cavou,/ să nu se prăbuşească/să-i scânteieze-n jur albul intact,/ incandescența în care nu palpită nimic/ străin sau amenințător. În dinlăuntrul/ necurmat afară, ca încrustată/ pentru totdeauna în straiul de ceremonie/ ce-ți ia ochii, ea nu mai cunoaşte/ intrarea, nici ieşirea”(*Ceremonial*).

Accentele elegiace sau cele confesive ale logosului par să fie mereu controlate de o instanță rememoratoare; trecute prin filtrul amintirii, lucrurile şi ființele se diafanizează, capătă reflexul unor miraje sau aspectul unor palimpseste ce adăpostesc înțelesurile ființei; ființa de azi şi cea de ieri sunt unite de simbolul privirii care reconstituie cu acuitate avatarurile eului îngropat “sub straturi de miraje”: “A te uni pe tine cel de ieri,/ a te privi mereu, în lanț/ cu-acela care-ai fost în străvechime: să scânteieze în tine toată / istoria/ şi straturile succesive de cetăți,/ în freamătul aripilor să desluşeşti/ inscripția prăfuită,/ solzul curbat sub nisip –/ te vei vedea pe tine-adâncul, / diamant, sub straturi de miraje” (*Diamant în ape*).

De cele mai multe ori, poezia Simonei-Grazia Dima îşi află identitatea într-o lume dominată de armonie şi echilibru, un univers al “ființelor mici” în care neliniştile au moliciuni de catifea, iar tragediile se destind în jocuri manieriste, în ritualuri ale măştilor pe care aceste ființe şi le asumă, în feerii cu iz de parabolă, ca în poemul *Armonie*: “Ființele mici, iubitele,/ şoptesc în lucruri,/ armată deghizată,/ ucid necontenit duşmanii,/ convertindu-i în prieteni/ se folosesc de armonie/ ca de un cuțit în junglă,/ pentru deschiderea drumului”.

Senine şi calme, viziunile poetice par a fi învestite mereu cu o învăluitoare artă a trăirii estompate, epurate de orice stridență. Chiar *catabaza* (coborârea) are aici un sens pozitiv, un accent utopic, relevant pentru universul de trăiri al poetei: "Arta de a coborî pe sforile mângâioase / din bură de diamant,/ de a fi ținut ca un hoit drag/ pe lângă trupul învestit cu putere,/ care ştie să se lase în jos, năvalnic,/ aproape brutal, aparent ignorându-te,/ fluture pal, dar tot ce face/ e slujbă pentru tine,/ fără să fie nevoie să vorbeşti,/ tu nu cunoşti decât trufia/ sclipirii şi-a amiezii,/ el te conduce în hăul prețios,/ în vâlceaua păcii, pe răcoare"(*Catabază*).

Impregnată de fiorul tainei, ocolind retorismul şi stridența declamativă, poezia Simonei-Grazia Dima îşi arogă voința de a palpa spațiul de indeterminare, de umbră şi mister al lucrurilor, prin intermediul unei expresivități a echidistanței afective, a unei neutralități ce nu-şi refuză, uneori, irizările subiective.

O poezie care consemnează, cu luciditate şi într-o manieră neconcesivă, comuniunea cu elementele scrie Simona-Grazia Dima şi în *Focul matematic* (1997). De precizat, însă, că o atare comuniune nu are ca suport frenezia vitalistă ci, mai curând, o identitificare empatică supravegheată îndeaproape de reflexele raționalității. Trecută prin filtrul refrigerent al intelectului, emoția poetică se purifică, prinde, în mod limpede, un conținut mai net, o mai pregnantă fermitate imagistică; pe de altă parte, poeta acordă, cum vom vedea, un rol important detaliului, reconstruind formele şi chipurile lumii ca însumare a unor detalii tensionate, nu divergente sau haotice, ci, dimpotrivă, convergențe, relevându-se astfel o limpede coerență a ansamblului liric.

Tensiunea fundamentală care alimentează aceste versuri e, rezumând-o la maximum, cea dintre planul terestru şi transcendență, dintre jos şi sus, dintre derizoriul vieții cotidiene şi perimetrul privilegiat al clipei de grație; din această opoziție

(nu atât de ireductibilă cât ar părea la un moment dat) se naşte şi sentimentul de frustrare pe care îl trăieşte eul liric, dominat, pe rând, de insuficienţa clipei prezente, dar şi de plenitudinea paradoxală a aşteptării fascinatorii a mirajului transcendenţei. În poemul *De teama Armoniei* îmblânzirea unor "fiare nenumite" poate fi privită ca o metaforă a scrisului, a transfigurării realului sub pecetea imaginaţiei: "Întruna îmblânzim fiare nenumite,/ până devenim lumină şi, cu o singură/ mişcare, iată, putem mişca greul semnelor./ Doar ghemuiţi în raze pricepem urgenţa,/ strigătul, rosturile. Şi făptuim/ nespus de clar şi de uşor,/ dar încă/ printr-o pojghiţă de vis. Neputincioşi, privim cum urmele de/ gheare/ se transformă inevitabil în văpaie,/ membrana se subţiază, şi-am vrea/ să amânăm sfârşitul, de teama Armoniei".

Alte poeme transcriu, dimpotrivă, un peisaj spiritualizat, în care tensiunea contrariilor e înlocuită de armonie şi transparenţă a materiei, spaţiul desemnat liric recuperând o arhitectură cvasiparadisiacă, iar imaginarul figurând toposuri ale feericului nelipsit de tonuri elegiace. Chiar dacă o anume ţinută problematizantă nu e cu totul absentă din astfel de poeme, totuşi, dominant este resortul spiritualizării, al transpunerii lumii în regimul transparenţei şi al inocenţei. O consecinţă a acestei diafanizări expresive este, fără îndoială, diminuarea fluxului vital, rarefierea spaţiului poetic şi, nu în ultimul rând, surdinizarea vocii lirice până la amplitudinea solemn-melancolică a imnului. Suavitatea devine marca poeziei Simonei-Grazia Dima iar stilizarea – norma de figurare a universului, o normă prin care stridenţele, convulsiile realului sunt resorbite într-o expresie oarecum calofilă, epurată de asperităţile şi efluviile lumii concrete.

Desemnarea spaţiului edenic, însoţită de o limpede iluminare ontică e transcrisă în versuri a căror tonalitate oscilează între incantaţia ritualizată şi notaţia ce surprinde pregnanţa lucrurilor: "Am privit uriaşa generozitate a cerului./ Norii clipeau, ochi ai bucuriei/ Azurul era răsuflarea îngerilor/

Geamănul meu culegea de mult fragi celeşti,/ Sporovăind cu Dumnezeu,/ Care-i arăta cu degetul zonele mănoase,/ Şi vântul jucăuş îi umfla straiele/ Dăruite de zeii izvoarelor/ Nu, nu greşisem calea/ De bună seamă, acesta era locul" (*Locul*).

Fiorul patetic-interogativ vertebrează, pe de altă parte, nu puține poeme din acest volum. Chiar dacă unele versuri pun în scenă un bucolism hieratizant, totuşi, interogația existențială, fascinația adâncului, tema finitudinii, reflexul lumii ca labirint sau motivul poemului ca oglindire a străfundurilor obsesive ale eului etc. – sunt toposuri ce desemnează o poetică a problematicului, nu lipsită de o anume tensiune a eului liric încercat de tentația transgresării limitelor proprii. Energia interogativă sau pasiunea (ori presiunea?) revelațiilor transformă intonația imnică într-o retorică a spaimei şi a spasmului în fața unei realități terifiante, fluide, greu de fixat în tipare raționalizante. Un astfel de poem, în care feeria şi coşmarul par să-şi împrumute una celuilalt reflexele semantice este *Un timp imaculat*; aici spațiul poetic capătă fluiditatea visului, lucrurile îşi pierd ponderea, luând parte la o sintaxă insolită, la o ordine cu totul inedită, uneori verosimilă, alteori răsturnată, cu raporturi logice inversate: "Toate cele petrecute vor deveni o frază/ pe care amândoi copiii o vor rosti la altă răscruce./ Umbletul chinuit prin labirint, sub poveri, tresărirea/ la fiecare muget şi cap de fiară vor fi în cele din urmă/ doar zboruri de încercare pe o vreme senină, (pe care nu/ o ştiai),/ clară atingere cu deget de lumină a limitei,/ stâncoase, lipită de cer. Terorile se vor fi dizolvat cu/ două-trei pase de muguri şi rouă, pruncii vor elucida în/ câteva sintagme săltărețe (fluturi săltând caleidoscopic/ prin aer) o întreagă eră apăsătoare şi materială. Şi/ zvârcolirea în coridoare înfundate şi gratiile de fier vor fi/ deconspirate cu planări glorioase. Copiii şi învățătorii/ lor stau deja pe tăpşanul înflorit. În mijloc îi aşteaptă,/ mândre de această întâlnire pentru care s-au pregătit demult,/ nuci îmbrăcate cu aurării şi purpuri. Va fi glorificată grota în /care-ai plâns, crezând-o stearpă.

Versantul/ deschis în aparență spre bolgii infernale se va înfățișa în/ chip de vultur cu aripi strânse, culcat în somptuoasă/ aşteptare (…)".

Poemele Simonei-Grazia Dima cultivă, în expresia lor rafinată, în calofilia lor exersată cu măsură, o fascinație a depărtării ce devine, pe harta poeticității sale, relieful cel mai puternic conturat. Lirismul traduce, în acest fel, un dinamism vizionar al *privirii* care, prospectând dimensiunile lumii, e captivată de *depărtare* ca de o instanță privilegiată ce permite o redefinire a ființei. Magia perspectivei, a orizontului spațial nedeterminat pare a se constitui într-un scenariu al nostalgiei, într-o căutare perpetuă, sub zodia profunzimii spațiale – a miracolului zilnic. De altfel, deprinzând arta de a se situa în lume prin raportare la orizontul misterului, poeta explorează, în fond, dinamica destinului, în inflexiuni suav-vizionare: "Are să vină o vreme/ când tihna făurită cu băgare de seamă,/ în interioare – seifuri ascunse de ochii celorlalți,/ n-are să mai ajute la nimic/ alibiurile cinice şi private se vor nărui/ ca şi reazemele în bani,/ şi mai de folos are să fie depărtarea, ea te va chema doar pe tine/ însuți,/ puştan antic, gol puşcă,/ atunci vei putea alege între togă,/ smoking sau şorț de rafie sumerian,/ te va aduce la ora stabilită,/ să-ți deprinzi meseria/ în deplina stranietate a destinului (*Depărtarea*).

Reculeasă, uneori, în ipostazele contemplativității, alteori asumându-şi o gestică a implicării în dinamica lumii, poeta rezumă un destin ce-şi joacă sensurile între o retorică a exteriorizării şi una a retranşării în propriul sine ("Cutează, arată-te oricât de trist,/ acum nu râde: tocmai a ieşit de dincolo/ o frunză, să te mângâie şi tot obrazul/ ți-e hău opalescent. Nu-ți renega mâhnirea. / Jignit de moarte, ofilit, solul copacului/ şi-al unui codru şi al Împărăției/ s-ar retrage. Cu tot cu primele arome,/ cu luciul orbitor. Cu frăgezimea frăgezimilor/ şi promisiunea foşnetului de mătase./ Zboară, cât mai poți, peste

pământ,/ Suspendat de o lacrimă./ Nu ceda, nu râde acum:/ te-ai întuneca pe dată la chip, /vrăjit de ape tulburi).

Nu putem trece, firește, peste arhitectura poemelor Simonei-Grazia Dima, care-şi construieşte viziunile în virtutea unei voințe de coerență internă a poemului, în cadrul căruia dinamica detaliilor se subsumează, de cele mai multe ori, cu strictețe geometrică, aproape, unui sens ordonator, revelator pentru intențiile şi finalitățile actului liric.

Romulus Bucur

Declanşate de o conştiinţă lucidă a ironiei şi autoironiei, reflexele biografice din poemele lui Romulus Bucur sunt tot atâtea pretexte de autodefinire lirică, într-o expresie prozaică, epurată de fior emoţional. În *Dragoste & bravură* din volumul omonim (1995), poetul se priveşte, cu mimată candoare, în oglinda trecutului, căutând să-şi regăsească, prin ritualul confesiunii, identitatea. Metafora trecutului tras "la edec" sublimează spaima în faţa alterării propriei individualităţi sub presiunea timpului: "Nu mai eşti caporal/ şi nu mai ai douăzeci de ani./ În calendar: 11 mai./ Ei şi?/ Îţi priveşti epoleţii/ şi dezbraci vestonul./ Troleibuzul rulează liniştit./ Bulevardul Leontin Sălăjan/ e acolo şi cimitirul/ şi staţia de benzină/ şi stopurile. Totul e ca pe timpuri (…)".

Instinctul parodic provoacă, nu de puţine ori, o perpetuă răsfrângere a emoţiei în limbajul ironic sau în relaţia intertextuală. Înclinaţia spre anecdotic e deviată astfel spre parabola discretă, cu sensul abia sesizabil dedesubtul reacţiilor senzoriale, notate cu precizie, într-un stil concis, de mare densitate semantică: "priveşti pe fereastră/ e noiembrie n-ai ce să faci/ presiunea intertextuală/ e atât/ de puternică încât/ începi să/ citeşti scrisori din roase plicuri/ visezi că e duminică/ ea stă la masă cu familia/ sună telefonul se scuză/ ridică receptorul/ o voce spune/ alo, te iubesc".

Spectacolul vieţii de "dincoace de oglindă" (cum sună titlul unui poem) încifrează un joc al senzaţiei şi al ideii în care poetul se complace cu inefabilă voluptate, neocolind imaginea calofilă şi sugestia livrescă şi înlocuind amploarea "prezenţei" obiectelor cu o percepţie oarecum intimistă a miracolului dragostei. Alcătuit din notaţii directe, dar şi din reminiscenţe conceptuale, poezia lui Romulus Bucur extrage din datele

sensibilității un proiect liric în care ceremonialul textului autoreflexiv se uneşte cu percepția frustră a unui univers surprins în nemişcare, având o postură mai curând eleată decât heraclitică: "pe scenă un poet/ povestea o pildă/ orientală/ noi undeva/ prin mijlocul sălii/ ne uităm la agenda ta/ (frumoase gadgeturile astea/ vestice)/ şi nu mai ştiu/ despre ce vorbeam/ grația unei frunze/ rostogolindu-se prin aer/ spre suprafața neclintită a apei/ de fapt ne cunoscusem/ doar de două zile/ apoi autobuzul avea/ să oprească la marginea/ câmpului sub stele/ şi noi față în față/ în pântecul unei uriaşe/ clipe încremenite" (*Dincoace de oglindă*).

Purificată de zgura senzației, amintirea se transformă într-o virtualitate a sinelui, într-o ipostază fictivă a unui eu liric ce resimte cu pregnanță agresiunea timpului şi a lumii, cu remarca, nu lipsită de semnificație, că protestul poetului, revolta sa în fața absurdității existenței, în fața sentimentului izolării nu sunt expuse retoric, într-un ton inflamat şi expansiv, ci sunt, mai curând, sugerate, insinuate cu o rafinată artă a persuasiunii, în care penița calofilă stilizează oarecum durerea, o încadrează în registrul unei emoții livreşti ("frunză eliberându-se de apă/ inimă pulsând tot/ mai încet/ te strângi în tine/ cu genunchii la gură/ femeia nu te priveşte/ într-însa/ lumea/ nu te vrea/ o şoaptă a vântului ecoul/ unui scârțâit/ într-un ungher încă/ trăieşti încă trăieşti").

Dacă poetica notației răspunde, în mare măsură, nevoii ființei de a-şi apropria datele lumii, unei percepții a realului la nivelul detaliului, în unele poeme juxtapunerea amănuntului ori a gesturilor decupate cu acuitate senzorială dau impresia unui miraj halucinant, a unui univers oniric ce se suprapune parcă celui real prin tehnica unui dicteu mai mult sau mai puțin "automat": "moartea vine într-o zi cu vânt/ aerul e o epidermă electrică/ în cafenele oamenii stau perechi/ la mese/ brusc străzile/ devin pustii şi drepte câte o fetiță/ jucându-se pândită de sub porți de maniaci/ bătrâni dispare speriată se lasă o umbră

cafenie/ te apleci să culegi/ o castană vezi o mulțime în delir/ prosternându-se la picioarele tale/ un abur amărui gustul rămas/ după o înghițitură de ceai”.

Întreținut atent, fluxul liric e constant în poemele lui Romulus Bucur, evocarea sau reflecția estompându-şi contururile până la limita neutrală a notației discrete, marcate de accentul parodic sau de aroma livrescă. Dacă “cenzura lirică e mereu atent întreținută cu rigoare” (Radu G. Țeposu), totuşi, marca specifică a versurilor lui Romulus Bucur nu e atât echidistanța, cât implicarea discretă, atât în structurile realului, cât şi în cele ale propriului text, aprofundat de o privire rece, autocontemplativă, dar deloc concesivă cu sine.

George Vulturescu

O mitologie a scrisului, a poeziei şi a poeticităţii răzbate cu vigoare imagistică şi fluenţă intertextuală din cărţile lui George Vulturescu, în care relaţia eu poetic/ lume e pusă în termenii unei evidente tranşanţe existenţiale şi estetice. Între cel care scrie şi universul în care îşi înscrie destinul se cască hiatusul dintre conştiinţa lucidă şi decorul aberant, absurd, care o încadrează.

Poetul are, în acelaşi timp, senzaţia dramatică a alcătuirii sale efemere, a duratei ce-i marchează în chip tragic existenţa, dar şi scrisul; devenit clipă de clipă un altul, alterându-şi necontenit personalitatea prin acţiunea insidioasă a timpului, eul liric îşi contemplă cu detaşare propriul destin creator, oglindindu-se în instanţa textului cu o privire dezabuzată, lipsită de utopia recuperatoare a mitului sau de iluzia poeziei ca salvare existenţială: "Nu mai sunt eu în timp ce scriu/ cel care a început acest poem înnoptează pe drumuri/ undeva a rămas copilul/ altundeva pândeşte bărbatul/ cineva mă priveşte ca şi cum m-ar sfâşia în două/ pleacă de lângă mine, cuvântule solzos!/ între cer şi pământ mă sfâşie o privire piezişă/ cel care scrie acum/ nu mai este şi cel care va citi (…) există ceva ce nu poate apărea / într-un poem/ la asta te gândeşti tu acum, cititorule/ şi mie mi se face frică/ de tot ce este ferecat în ochii tăi/ pleacă de lângă mine cuvântule solzos!/ De frica din ochii tăi care cade peste rândurile mele/ Precum gândirea peste tulpinile grâului/ Precum arşiţa peste pietrele deşertului (*Adânc, sub nămoluri*).

Extrăgând efectele lirismului dintr-un soi de narativitate ce ordonează "obiectele" poetice sub spectrul figurării imaginative, poetul percepe multiplicitatea lumii dintr-o perspectivă acut senzorială; notând, nu fără culoare afectivă, senzaţii disparate, repudiind feericul sau fantasticul în beneficiul

expresivității concretului, George Vulturescu nu refuză calofilia metaforelor laconice, sonore şi sugestive. Paralelismul text/ realitate se menține în majoritatea poemelor, lumea reflectându-se, aburoasă ca un miraj, în oglinda textului, în timp ce poetul îşi păstrează statutul de martor al acestei translații de la imaginea concretă la imaginea esențializată a poemului. Fără a putea fi considerat un poet al crizei, al tragicului modern, senzația de disconfort existențial e, uneori, destul de pronunțată, sensibilitatea poetului refuzând geometrizarea cu orice preț a propriilor stări lirice. Aspirația spre armonie şi clasicitatea viziunilor determină, cu toate acestea, o certă rigoare imagistică, dar şi o coerență incontestabilă a sintaxei poetice; sensul poemelor se concentrează, astfel, nu la nivelul cuvântului, ci la acela al imaginii sintetice, aglutinante, precum în poemul *Nămolul paharelor*, în care se poate întrezări şi o structură infernală a universului: "Dacă genunchii lui se vor prăbuşi dincolo de genunchii paginii?/ Cerneala s-a scurs pe manuscris de la un cuvânt la/ altul./ Ici şi colo câte unul ros, zdrelit,/ ca un bulgăre în care igrasia s-a îmbibat/ şi mocnesc deja în el smârcuri înşelătoare// Unele cuvinte sângeră/ Paginile par nişte vitralii/ din lumina lor sângerie coboară sfinții în pâlcuri/ ca o răşină prelinsă din trunchiul brazilor (…) Penița se face/ tot mai grea ca o cârjă metalică alunecă pe raclele/ visceralului din mine/ veți citi asta deşi poemul nu e încă terminat/ veți sta deasupra lui precum pelerinii deasupra/ fântânii / e secetă şi acum/ va fi şi mâine nămol în ciuturile fântânii/ nămolul e în noi şi îl purtăm prin lume/ ce ştiți voi care n-ați golit pahar după pahar/ în cârciumile acestei nopți".

Latent şi insinuant mai curând decât afectiv, tonul melancolic-elegiac e modulat adesea într-o arhitectură riguroasă, în slujba căreia poetul pune precizie a notației şi muzicalitate difuză a dicțiunii. Inocența perceptivă constituie, de altfel, punctul de plecare al viziunilor lirice, căci poetul, înclinat spre reflecția sceptică, îşi asumă un vizionarism istovit sau doar

recules, conjugând temele scrisului, ale poeziei cu o dialectică a privirii şi a rostirii, în care s-ar putea bănui o discretă, învăluitoare poetică a interiorității, îmbinată cu o intonație vag oraculară, în care cuvântul capătă frazare solemnă şi gravitate patetică. Pe cât de pregnante, pe atât de interiorizate, viziunile lirice ale lui George Vulturescu mizează mai curând pe "tensiunea detaliului" (acesta e şi titlul unui ciclu de poeme) decât pe arhitectura întregului. Poate că alegorismul discret, ce se poate găsi mai mult fragmentar decât în ansamblul poemelor, să fie vinovat de uşoara ariditate didacticistă a unor versuri; cu toate acestea, în general, poetul află, cu intuiție sigură, calea justă spre poeticitate, recurgând fie la notația de extremă concentrare semantică ("Să pui alături: oglinda şi unghia/ una dezvăluie/ cealaltă corectează sfârşitul"), fie la metafora discret calofilă, cu reverberații livreşti şi substrat parabolic ("Sunt tablouri vorace şi tablouri despotice,/ îmi explica pictorul întinzându-mi un pahar./ Pe unele le vezi cum se dilată, icnind, între/ ramele de lemn, sufocând, ca nişte grele juguri,/ viorile, naturile moarte, colinele, personajele/ istorice") sau, în fine, la versurile cu o fluență imagistică alertă, epicizată.

Tematica volumului e concentrată în jurul simbolisticii "Ochiului Orb", care este, într-o suită de definiții lirice,"Retina pură/ este dislocarea/ este sexul încremenit al icoanelor/ este copita pe un cuib de ierburi/ este nămolul malign al catacombelor/ este narațiunea în extaz/ este sensibilul încremenit/ este plasma originară a lumii/ este cenuşa cărților/ este abatorul/ unde ard spaimele nopților noastre/ este sicriul în care îngropăm divinitatea".

"Ombilicul dintre scrisul meu şi neant", Ochiul Orb simbolizează punctul de convergență al teluricului şi al celestului, starea de grație a demonismului scrisului, forța poetului de a vizualiza ceea ce este nevăzut şi de a descifra indescifrabilul din taina lumii. În *Hagiografii pentru Ochiul Orb*, poetul dă contur mitului prin inserarea sa în structurile unei

“poveşti”, ori prin dramatizarea sa cu ajutorul dialogului. Fruct al întunericului, dar deopotrivă, născător de viziune lăuntrică, Ochiul Orb circumscrie neantul într-un efort dramatic de a da semnificații beznei: “Deasupra paginii. Am stiloul în mâini/ strâns ca un cuțit în noaptea/ aceasta e legea celui care scrie/ Ochiul Orb icneşte în apropiere/ ca şi cum ar da deoparte grinzile/ putrezite ale beznei:/ stau pe un bulgăre de beznă şi/ mănânc beznă”.

Fidel, într-un fel, şi în acest volum, “vocației sale expresioniste” (Al. Cistelecan), George Vulturescu îşi relevează, prin expresivitatea scriiturii şi anvergura tematică, un mod profund propriu de a simți şi de a trăi poezia, într-o tonalitate de o sinceritate “studiată”, dar nu mai puțin autentică.

Cassian Maria Spiridon

Cassian Maria Spiridon pare a face parte din stirpea poeților vizionari, al căror lirism se naşte dintr-o interioritate ultragiată şi care fac din imperativul purității morale un deziderat asumat cu ardoare şi patetism. Conştiința păcatului şi perceperea cu acuitate a lumii ca infern terifiant, asumarea condiției umane în toată dimensiunea ei tragică par a desemna pe Cassian Maria Spiridon ca pe un poet de mari disponibilități etice, cu o percepție dramatică şi vizionară a realului. Gesturile poetului, nu lipsite de un uşor contur retoric, au neîndoielnice dimensiuni simbolice, ele învestind ființa cu o anvergură metafizică, fiind, aşadar, gesturi, de nu esențiale, măcar înscrise într-o sferă semantică a ritualicului. Poezia lui Cassian Maria Spiridon poate fi, de altfel, redusă la dihotomia viață/ moarte – relație maniheică ce primeşte determinații multiple şi sugestive.

Realitatea pe care o desemnează poetul se situează sub o zodie malefică, într-un regim al crepuscularului sau chiar al obscurității. Conştiința lirică ultragiată a autorului percepe universul în valențele sale infernale, reducându-l la grotescul nonsensului său constitutiv, la coşmarescul său determinism, malefic şi atroce. Asociată cel mai adesea cu apăsate semnificații tanathice, noaptea oferă doar o sugestie despre izvoarele adâncului originar. “Sub zodia nopții” stau şi începutul şi sfârşitul, şi naşterea şi moartea, îngemănate până la indistincție: “Cunoaştem formele iubirii/ retraşi cum plantele în somnul iernii/ percepem foşnetul/ greoi/ al timpului/ ce peste trup îşi lasă dâra de limax/ am văzut închipuirea sfârşitului/ am văzut materia/ numărul razelor din sori/ am văzut până la copacul numerelor… ombilicul lumii// cineva/ recunoaşte/ n-are umbră/ cineva/ (se naşte)/ ai frică să închizi ochii (…)// cal

îngenuncheat/ ochiul soarbe lumină/ află întinderea/ sabia învăpăiată/ izvoarele Adâncului" (*Primum movens*).

Poemele lui Cassian Maria Spiridon sunt radiografii ale suferinței, mărturisiri nu ale unor clipe de grație, ci ale unor suplicii interioare surprinse cu revelatoare pregnanță lirică. Ritmurile elegiace ale poemelor sunt învestite cu fastul auster al unor metafore de sens negativ, care celebrează suferința şi zădărnicia, pierderea identității proprii ca şi nostalgia mântuirii. Demn de interes e faptul că lirismul lui de acest tip nu se desfăşoară pe spații largi, poeticitatea concentrându-se, mai degrabă, la nivelul microtextului, al fulguranței lirice şi ideatice, regresive şi contrase în figură minimală, ca în poemul *Zodiac*: "prin mine trec/ corăbii negre/ vise/ drumurile rupte/ ale morții/ încă mai scriu/ aşa/ îmbrăcat în cămaşa zădărniciei// nici tălpile nu pot să-ți mai sărut/ am renunțat la clipa repede şi verde/ (despre berbec şi soarta lui spun:/ porțile sunt ferecate/ nimeni nu are timp să moară)".

Poetica suferinței, a absenței şi neantului - pe care o celebrează autorul - nu e întru totul lipsită de o aură mistică, eul liric năzuind, adesea, să-şi organizeze meditația din perspectiva unei retorici a rugăciunii, în care meditația şi reculegerea, păcatul şi expierea, damnația şi resurecția să se afle îngemănate. Alături de acest elan spiritual ascensional, de această dinamică a revelației şi elevației prin puritate şi mântuire, poetul ne propune şi un alt scenariu, de astă dată declinant, care mizează pe imersiunea în visceral şi organic. Eul liric resimte, cu oroare, duplicitatea propriei alcătuiri, împletirea, în propria ființă, a suferinței şi extazului spiritual. Supliciul celulelor şi fervoarea deschiderii ideatice sunt sursa damnării eului ce se află scindat între materie şi spirit, pierzându-şi orice suport existențial, orice coerență ontică: "abia mă aflu/ printre degetele dureroase/ muşchii febrili/ ochii uscați/ abia mă descopăr/ alcătuire dureroasă de fibre şi oase/ neliniştite/ întrebătoare/ formă fierbinte/ călătorie prin sahara/ - maternității -/ văd viața/ în

luneta antropofagă// incertă/ în care bobii nu-ți sunt hotărâți/ zi bolnavă/ de cumpănă/ măruntă ca viața/ în centrul suferinței/ echilibrul/ cuielor din palme".

Retras, cu resemnare abulică, din spațiul faptei în cel al cuvântului, poetul practică o scriitură dramatică şi spiritualizată în acelaşi timp, prin care meditația lirică trasează, cu rigoare, contururile spectacolului realității, surprinzând cu acuitate regimul tragic sub care stă existența umană, sfâşiată perpetuu între înălțare spre transcendență şi cădere în instinctualitatea atroce a trupului. De aceea, poate, momentele de iluminare, de înălțare sunt rare, scenariul poetic revelând mai degrabă senzația concretă a neantului ori mecanica alienantă a vieţuirii aparente, instinctuale. Pierderea în spațiu sau căderea în timp sunt reperele unei poetici a înstrăinării şi a suferinței care nu-şi găseşte resurse cathartice nici în spațiul clipei poetice, nici în acela al amintirii recuperatoare. Programatic surprinsă în cele mai felurite ipostaze ale ei, suferința şi moartea cristalizează o acută dramă existențială, în ale cărei ecouri poemele îşi răsfrâng melancolia aburoasă şi insinuantă. Împinsă în regimul reflexivității, emoția îşi precipită efluviile, tinzând spre o expresivitate a rigorii şi sobrietății delicate, mărturisindu-se pe sine în plin exercițiu autoreflexiv şi, în egală măsură, concentrând în propria alcătuire durerea şi sentimentul damnării: "Când tu vei avea anii/ pe care nu-i am încă/ şi bătrânețea îmi va fi un reazem pervers/ şi ploaia va cădea la fel de oblic/ peste frunți/ când mintea îmi va fi un/ negru suspin/ mama/ care era atât de tânără/ atunci când m-am născut/ şi iarna încă mai era adevărată/ va fi dincolo/ blocată într-o lacrimă/ rostogolită de fratele meu/ cu toată sudoarea inimii/ cu întreaga lui prăbuşire/ spre roşu/ tot mai departe vor fi zilele/ şi vor fi nopțile" (*Sutra a doua – zisă a regretului*).

Dacă, după cum mărturisește poetul, imperfecțiunea e compusă din cuvinte, cu toate acestea cuvântul reprezintă pentru eu o alternativă la realitatea demonică, un instrument al

mântuirii, un mecanism privilegiat al amăgirii şi dezabuzării, al aflării şi pierderii de sine. Tablourile poetice trasate de Cassian Maria Spiridon au alura unor revelaţii întoarse; departe de a mitiza, de a celebra, ele rescriu un scenariu al damnării şi expierii ce oglindeşte avatarurile unei realităţi fragmentare, aflate în disoluţie şi dezagregare. Tensiunea aflării sensurilor lumii îşi pierde orice semnificaţie, poetul încercând acum să recurgă la probele unei iniţieri în propria devenire, în abisurile interiorităţii proprii. Dacă e de găsit o urmă de mitizare, aceasta se află tocmai în elanul regresiv, prin care contururile interioare se iluminează de beatitudinea găsirii unui sens superior transcendent.

Libertatea interioară, ca şi vertijul devenirii lumii sunt sursa supliciului şi a beatitudinii poetice: "stă goală inima/ înfiptă adânc în rădăcinile vieţii/ în sângele mării/ trupul negru al nopţii/ lasă întreaga lui greutate/ liniştea devorează carnea mută/ împreunare pătimaşă a focului cu apa// singur şi luminos/ îndeplinind cele zece porunci/ mă mulţumesc cu pustiul" (*Suferinţa materiei*).

Îndeplinind oficiul poetic ca pe un ritual, apelând la resursele vizionare ale limbajului, Cassian Maria Spiridon percepe cu dramatism existenţa, transferându-şi propria condiţie în regimul iluzoriu al verbului minat de propriile sale revelaţii.

Nu s-ar putea spune că poezia din volumul *Piatră de încercare* ar aduce decisive modificări de sensibilitate sau de viziune; schimbările ce se pot constata ţin mai curând de regimul expresiv şi de tonalitatea în care e exprimată dicţiunea. Dacă obsesia imaginarului nocturn rămâne o constantă tematică (*Metafizica nopţii, Ordinarius sau Singurătatea nopţii*), intransigenţa etică a poetului înscenează drame biblice transpuse în cotidian, în care miracolul pare camuflat în gesturi prozaice, deghizat în trăiri profane: "destinul să-l înălţăm la rostu-i/ aşa ne cere nouă/ rânduitoru-a toate/ piroanele sclipesc lovite/ de razele îngheţate/ dar/ cina nu se mai termină/ nu-i nimeni să ridice

paharul pân' la gură/ nici pâinea înlemnită/ de lunga aşteptare/ acum se ştie sigur/ cineva acolo ne va vinde"

Poetul trăieşte şi scrie cu iminența abisului, ştiind că apocalipsa e la un pas de el. Urgența morții (individuale sau colective) imprimă versurilor sale un ritm sacadat, scurt, gâfâitor, o intonație lipsită de orice iluzie calofilă, în care nuditatea expresiei transcrie fără rest, s-ar zice, stringența amenințării ființei. O *Intrare în apocalipsă* ilustrează perfect o poetică a negației şi a traumei interioare, o evaluare de sine din perspectiva fiorului thanatic: "de jur împrejur era întuneric/ deasupra era întuneric/ mereu era întuneric/ întuneric păstos/ îți intra în gură/ în urechi/ te lovea peste ochi/ nu ştiai în ce parte mai poți/ să te mişti/ un întuneric de fier/ peste inimi şi minți/ unde ne găsim,/ dăm mâna/ cu unul/ cu altul/ dar ghilotina de frig/ întrerupe/ acest început/ întuneric/ mereu întuneric/ atât/ peste tot/ în suflet/ în minți/ pe pământ/ (întuneric peste întuneric)".

Percepția abulică, tragică a poetului surprinde nu suprafețe calme, apolinice, "mincinoase" ale lumii, cât, mai curând, fisurile neliniştite, faliile din(tre) lucruri, acolo unde se pot instala Neantul, Răul, Durerea. În acest fel, "clipa de grație" e resimțită ca o impostură, o mască a supliciului, o "minciună romantică", în timp ce şansa e "iluzorie" iar "fericirea" e pusă sub semnul utopicului *als ob*. Revelații "întoarse", cu sensul contras în fiorul negației, viziunile apocaliptice ale lui Cassian Maria Spiridon mărturisesc percepția unei realități supuse disoluției şi dezagregării: "nu se ştie de ne vom mai scula dimineață/ nu se ştie de/ şi ce vom mânca la amiază/ nu se ştie când ne vom părăsi iubita/ nu se ştie/ când se vor opri ceasurile/ nu se ştie dacă a fost destul de încăpătoare corabia/ şi când va sosi porumbelul/ în general/ nu se ştie nimic/ sau oricum/ nimic sigur/ şi nici/ cât de drepte vor fi judecățile/ acolo/ în cer" (*După diluviu*).

Practicând un orfism de semn negativ, cultivând o expresivitate a damnării, poetul îşi organizează reflecţia lirică într-o scriitură duală, fulgurantă, în care beatitudinea şi supliciul sunt apropiate până la îngemănare. Aluzia livrescă sau insertul intertextual autentifică uneori emoţia proprie prin "decalcul" străin, rezumând o mitologie a derizoriului şi apocalipsei (*O altă călărire în zori, Pierdut e totu-n zarea tinereţii*). Asceza limbajului poetic, nu lipsită de unele reflexe bacoviene ("îndărătul zidurilor/ zloata şi vântul izbind/ liniştea oraşului/ oameni pustiiţi/ femei/ transfigurate de singurătate"), ca şi refuzul decorativului imprimă lirismului mai curând o mişcare de intensificare a viziunii prin intermediul unor imagini fragmentare, eliptice care transcriu fulguranţa sugestivă a trăitului.

Daniel Corbu

Versurile lui Daniel Corbu înscenează o poetică a eului, o retorică a interiorității pusă însă sub semnul reflecției, deschisă spre mărcile metaficicului. Sintaxa discursului liric se resimte, cu siguranță, de această perspectivă reflexivă, efuziunea își precipită efluviile, afectele se precizează într-un cod poetic ce nu exclude din repertoriul său sentința sau parabola, monologul sau deschiderea mitică. Cărțile de poeme ale lui Daniel Corbu (*Naşterea vinovată* - 1983, *Intrarea în scenă* – 1984, *Plimbarea prin flăcări* – 1988, *Preludii pentru trompetă şi patru pereți* – 1992) reconfirmă şi nuanțează constantele acestei poezii care mizează deopotrivă pe stilizarea metaforică şi pe sublimarea aforistică, asumând când amplitudinea invocației şi clamării, când concizia, sobrietatea notației.

Un vers – cu o densă ținută aforistică – precum "poezia/ e o dezordine-nfrântă" ar putea sugera imaginea unui poet-geometru, care îşi disciplinează trăirile, supunându-le exigențelor rigorii şi resorbind afectivitatea în formule raționale, în ecuațiile gândirii sau care aspiră la sinceritate, autocontemplându-se în deplin exercițiu al lucidității. În oglinda poemului eul liric se caută neîncetat pe sine, tensiunea poetică rezultând tocmai din echilibrul fragil între confesiune şi reținere, între clamare şi sugestie, între comunicare şi recluziunea în propriul sine.

Transcriind, într-un enunț uşor calofil, regimul eului situat sub semnul confesiunii sau analizei, al avatarurilor autocunoaşterii şi al grilei interogative, poetul nu exaltă imperativele rațiunii, păstrând textul poetic, dimpotrivă, într-un registru al latenței, al potențialului. Aluzia, sugestia şi un întreg ceremonial al decantării precise a trăirilor poetice sunt tot atâtea modele compensatorii ale voinței de rigoare şi geometrie a

autorului, comunicând, în acelaşi timp, necesitatea autenticității ce tutelează subteran, subsidar poezia lui Daniel Corbu. Autocontemplare ce nu eşuează în narcisism, resurecție a unui eu devorat de îndoieli, bântuit de nelinişti existențiale, enunțul liric devine, adesea, pretext pentru meditația asupra enunțării, angajare cu alte cuvinte a discursului în descifrarea destinului poetului, precum în poemul, cu deschidere alegorică, *Groapa cu lei*: "Nimeni nu pleacă prea departe de sine/ Daniel, Daniel, moartea în preajmă foşneşte/ şi tu rîvneşti bolți cu idei căzătoare/ sărbători fără nume/ Daniel, Daniel, în spațiul înfricoşat dintre da şi nu/ moartea amarnic foşneşte/ în groapa din suflet unde umbra foşneşte/ se-alintă/ şi tu cu îngerul înfundând gura fiarelor/adunând fărâmele răbdării/ şi tu, Daniel, Daniel, grămadă de fulgere/ dansînd pe acoperişul secundei./ Lasă vor veni destui să atingă/ corupții curajului peticitele drumuri ale gloriei/ Daniel, Daniel, moartea foşneşte în groapa/ cu lei/ moarte vicleană prefăcută învinsă/ lei amuțiți de atâta omenească iubire/ de-i vei ucide moartea în altă parte foşneşte".

Poezia devine, într-o astfel de accepție, o hermeneutică a locului comun, poetul încercând să descifreze, dedesubtul aparențelor, al suprafețelor nesemnificative, sensuri esențiale, tentând, astfel, să degajeze sacrul de sub zgura profanului, printr-o reconversiune a banalului în semnificație profundă, prin dislocarea detaliului şi ridicarea acestuia în "mântuitul azur" al poeziei. "Spațiul" poetic devine aşadar o utopie în care semnele realului sunt abstrase ori estompate, un refugiu esențial, prin care vehemența fenomenelor se preface în latențe iar poetul se dovedeşte a fi un "rêveur", un ins care celebrează ordinea ascunsă a lucrurilor, care întreține indeterminarea şi aleatoriul, aluzia şi paradoxul: "L-am văzut legînd brațele unei compătimiri/ l-am surprins în timp ce închiria bobul de rouă/ incendia răsărituri cu propria flacără/ şi repara aripi uzate de îngeri/ l-am privit îndelung:/ În amurguri înmiresmate (stătea agățat de propriul strigăt" (*Visătorul*).

Caligrafia lirică, enunțul dispus în diagrame metaforice sau tonalitatea ritualică sunt forme ale unui discurs ce încearcă să recupereze materialitatea, concretul lumii, antrenând-o în spațiul esteticului. O similară funcție compensatorie îi revine toposului – semnificativ reiterat – *al oglinzii*. Oglinda sau visul devin aici echivalente ale demersului poetic, înglobând coincidența extremelor şi învestitura sacrală a lucrurilor, dar şi funcția eliberatoare a amintirii, ca formă de acces la originaritate. Prin intermediul oglinzii "fragmentele" lumii se reunesc, contururile aspre ale lucrurilor se diafanizează, iar eul poetic accede la propriul său "adevăr", la forma sa arhetipică, disimulată în mecanica gesturilor cotidiene.

Într-un poem precum *Palimpsest*, însă, oglinda – epifanie şi substitut al imaginarului, al proiecției în ficțiune e resimțită ca insuficiență a ființei, poetul trădând o abulie mallarméană: "vai mie rătăcitor prin oglinzi/ firimiturile cântecului au amuțit/ şi-i atâta linişte/ de parcă aş fi murit în mai multe timpuri deodată (…)/ pe străzi amurgite cineva proclamă totemul/ iubirii întoarcerea la cărțile/ care ne-nving/ cuvintele trec obosite ca spălătoresele seara/ îngeri dorm/ prietenii îmbătrânesc în fotografii/ manualul bunului singuratic lîncezeşte-n odăi".

Dacă poezia este "haosul condamnat la visare", poetul e reprezentat ca o ființă sensibilă la toate întrupările realului, cu atenția distribuită nu doar spre obiectele consacrat "poetice", ci şi înspre lucrurile umile, de restrânsă anvergură semantică. O poetică a banalului, a (aparent) nesemnificativului este exploatată în unele poeme în care enunțul se descentrează, fragmentul prevalează, iar detaliul capătă valoare de paradigmă. Din dorința de a cuprinde totalitatea, de a asimila realul în toate nuanțele lui, autorul nu mizează doar pe un discurs coerent, închegat, ci pe disparitate, pe politropie, pe asocierea centrifugă. Concretețea, priza la real iau acum locul recluziunii în imaginar sau în interioritate, mecanismul poetic repudiind metafora sau simbolul şi asumând, dimpotrivă, stringența unui ton prozaic, ce

exploatează resursele "vorbirii directe": "Viermele roade aripa păsării. Poezia/ e o dezordine-nfrântă/ Stau în camera mea de la etajul patru/ Nu departe:/ Un bici o bucată de curaj înăcrit o flamură tristă (…)".

La intersecția autoscopiei cu parabola, poezia lui Daniel Corbu își asumă un diafan aer programatic, dictat de exigențele lucidității, de meditația asupra actului creator. De aici și vaga inserție a epicului în unele poeme, în tonalitate elegiac-meditativă și într-o expresie sincopată, eliptică, precum în *Aniversare*: "Tu care toată viața ai înălțat piramide de vorbe/ ascultă/ nu se face nimic cu adevăruri fărâmițate/ șoptește femeia din ziduri –/ și numai cel ce ignoră știe să uite/ gânduri. Litanii. Toate zborurile întârzie./ Prin memorie trece o scenă cu bărbați/ sugrumându-se./ Tu ce faci cu groapa asta săpată în inimă?".

Poezia lui Daniel Corbu refuză hotărât amplitudinea timbrului sau abundența imagistică, recurgând la tonul discret, aluziv, intertextualitatea – pe care o bănuim în unele poeme fiind sublimată de ținuta confesivă a versului, de strategia afectelor. În poezia lui Daniel Corbu fața și reversul textului se contopesc, transcriind o experiență poetică pe cât de originală, pe atât de profund implicată.

Ion Tudor Iovian

După-amiază cu scaun gol, apărut după *Pădurea de pini* (1983) şi *Presiunea luminii* (1987) exprimă, mai mult decât poetica, mai curând poietica lui Ion Tudor Iovian, modul în care autorul îşi asumă actul creaţiei, asimilând avatarurile propriei vieţi unei "scrisori cu omisiuni": "de la un timp primeşti aceeaşi scrisoare uneori cu textul/ înfricoşător de limpede/ alteori cu ştersături omisiuni pete de cerneală/ ca şi cum cineva ţi-ar controla destinul/ şi cine îţi scrie/ şi cine citeşte înaintea ta acest text care ar putea fi viaţa/ de la un timp primeşti aceeaşi scrisoare/ şi mâinile îţi tremură când o atingi/ şi mintea se-ntunecă/ şi lumea se face mică de tot/ încât / încape în doar câteva rânduri şi acelea cu omisiuni/ ştersături/ pete de cerneală/ şi o dâră de sânge care nu vrea nu vrea nu vrea/ să moară/ un text cu viaţa ta prescurtată întoarsă pe toate feţele/ mirosind a lucru ticluit în grabă".

Spaţiul poetic configurat de Ion Tudor Iovian se află, într-un anumit fel, la confluenţa tuturor contrariilor, în măsura în care poetul, nerefuzând ispita paradoxului, îşi expune cu suficientă fervoare şi luciditate neliniştite şi angoasele, fără a deturna însă anxietatea în geometrie textuală ori în utopie a redempţiunii poetice. Această dimensiune a poeziei lui Ion Tudor Iovian a fost, de altfel, observată şi de Laurenţiu Ulici: "Poeziile lui Iovian sunt un lucid şi mereu foarte sensibil duel al ispitei singurătăţii cu refuzul ei, al prezentului care zămisleşte proiecte şi al memoriei care dă seama de spulberarea proiectelor, al nevoii de reazem cu conştiinţa că vanitate e totul". Sensibilitatea poetului la concret, modul defel reductiv sau schematic în care e radiografiat realul posedă semnele unei conştiinţe grave, ce sesizează cu promptitudine carenţele realităţii, convertindu-le în negaţie – directă sau indirectă – ori în protest mai mult sau mai puţin aluziv. Criza de identitate pe care poetul o sesizează la semenii săi are alura unei revelaţii de

semn întors, ce permite autorului să-şi asume o expresivitate spontană care, s-ar părea, îi dictează atitudini şi reacţii: “dar nu mai pot/ printre oamenii fără chip fără nume care nici măcar / umbră pe/ ziduri nu lasă/ dar acolo unde ai inima am auzit un scârţâit un geamăt/ ca o uşă veche care abia se ţine-n ţîţîni/ şi eu nu voiam decât/ să adorm cu capul pe pieptul tău/ şi rătăcesc/ prin hrubele înghețate ale zilei ducând pe brațe/ trupul diafan/ al unei iubiri din altă lume/ dar nu ştiu/ de ce fac asta nu ştiu de ce fac asta nu ştiu”.

“Răvăşit”, minat de incertitudine ori de angoasa fiinţării, eul liric meditează cu pregnanţă a reprezentării asupra propriei condiţii, exploatând resursele autospeculare ale poemului, expunându-se în faţa cititorului într-un fel de spectacol grațios-tragic, în care manierismul rostirii trădează de fapt o trăire convulsivă şi frustă. Poemele lui Ion Tudor Iovian se hrănesc, de aceea, dintr-o dinamică a contradicţiei, în care deziluzia şi reveria utopică par a se contopi, răsfrângându-şi una asupra celeilalte energiile poetice. În *Mica serenadă*, spre pildă, grația metaforelor, rafinamentul imaginilor lirice sau vibrația senzitivă a percepției camuflează/ trădează un fior tragic abia simțit, rezumat în filigranul delicat al rostirii: “şi vine o zi cu muzici lascive cu eşarfe de brumă cu şerpi de/ lumină/ vânătă/ strecurându-se prin livadă/ cu şperacle de fum/ forțând uşi înandis uitate deschise scrisori d’antan tăcerea /complice/ a oglinzii/ vine cu dangăt de corole foarte reci şi se aciuează între pereții subțiri ai minții /şi râcâie acolo/ cu gheare / moi şi cleşti mâncați de rugină pe care-i simt deja în/ carne/ şi mă va sfâşia fibră cu fibră ca pe o rufă înghețată/ până dimineața/ şi apoi nu va mai fi nici o dimineață/ peste apele fără sfârşit grele fără undă”.

Dacă în acest volum cromatica predilectă se concentrează în jurul cenuşiului, albului şi negrului, nu e mai puțin semnificativ că “zgura”, “cocleala”, “catranul” sunt substanțele ce compun un univers al damnării şi al mineralizării,

în care o devitalizare fatală pare a cuprinde ființa în toate articulațiile sale (“sunt nopți în care metalele suie-n corole/ în dangătul lor foarte rece domnul Baudelaire/ îşi pune mănuşile albe/ şi face disecția unui ochi uriaş pe care nu cântecul l-a creat/ uitat deschis pe masa de bucătărie”). Sufletul “închiricit” al poetului traversează “zilnic infernul”, înregistrând o realitate halucinantă, agonică, un “moloz de imagini” pe care expresia lirică nu caută, parcă, deloc, să îl exorcizeze: “dar am văzut pe fața trecătorilor gheara unei mute disperări/ şi-n jur/ frunze-cuțit şi copaci-fierăstrău şi păsări-cângi/ şi raze retezate cu o foarfecă nevăzută în suflete împuşcate în/ zbor/ şi tăieturi în ziarele de dimineață/ şi dâra de aur/ țâşnind din continentul nesigur al memoriei/ peste ce va fi/ dar am văzut în ochii iubitei/ spaima că iubirea ei/ ca orice alt lucru moare în indiferența stelelor”.

Modelul liric ce se regăseşte în poeziile din *După-amiază cu scaun gol* instituie o percepție descentrată, polimorfă a realului, o percepție, dacă nu dezabuzată, atunci deposedată de orice iluzii recuperatoare, în perimetrul căreia salvarea e o sugestie abia presimțită, pentru care eul poetic nu se simte încă pregătit. În poemul ce dă titlul volumului, Ion Tudor Iovin exprimă, mai mult decât o atmosferă a cenuşiului, a blazării existențiale, şi o dimensiune a erosului în care renunțarea se află la confluență cu durerea: “m-a țintuit cu o privire atât de grea atât de plină de tristețe/ parcă de dincolo de viață/ şi eu nu eram pregătit/ să-i port povara de-a lungul atâtor zile cenuşii/ a întins mâna/ într-un gest de mângâiere dar a renunțat şi mâna/ s-a frânt pe speteaza scaunului/ şi eu nu eram pregătit/ să-i îndur dragostea asta întinată de durere/ şi eu nu eram pregătit/ să-i primesc lumina peste putință de îndurat/ între pereții subțiri ai minții”.

Manierist pe alocuri, în expresia rafinat-elegiacă (“o durere întoarsă în sine ca unda unui lac pe moarte”), Ion Tudor Iovian se remarcă mai cu seamă prin sinceritate reculeasă a dicțiunii şi prin vizionarismul discret al imaginilor. Creator de

viziuni dar şi de atmosferă, poetul locuind “sub cerul de catran” îşi asumă claustrarea ca stare constitutivă a fiinţei, travestindu-şi, suav, iluziile în revolte şi idealurile în sarcasm eterat.

Cristian Popescu

Cristian Popescu e, cum s-a tot spus, liderul de necontestat al poeziei generației ’90, postură la care a contribuit nu numai talentul său – neîndoielnic – ci şi un destin tragic. Poemele sale reconstituie, în grila imaginativ-ironică a postmodernilor, dar şi cu gravitatea transcrierii adevărurilor zilnice şi de neeludat, o atmosferă anume, existenţe anodine aflate la limita dintre bufonerie şi dramatism, spasme ale conştiinţei proprii, fracturi ale imaginarului. Sunt versuri ce extrag din (i)realitatea imediată un dramatism relativizat de volutele ironiei, figuri ale “familiei” desacralizate de exercițiul ludic şi parodic, aşezând viața însăşi sub însemnele imaginarului suprarealist.

“Provocarea continuă a memoriei” pe care o găsea în aceste poeme Laurențiu Ulici îmi pare mai degrabă o sfidare a sa. Nu memoria e cea care conduce la agregarea imaginilor, nici măcar cea care le declanşează. Imaginile par a se naşte pe loc, instantaneu, din tablouri “mişcate” de spontaneitatea eului liric,un eu ce-şi structurează o biografie ficțională în care intră, ca date definitorii, jocul perpetuu dintre iluzie şi realitate, dintre autentic şi mistificare. Ca într-un panopticum în care imaginile sunt neverosimil de adevărate, dar, vai, inautentice, expuse neregularității şi tectonicii amăgitoare a visului. Nu întâmplător e prezentă aici obsesia manechinelor, a acestor simulacre de existență, a acestui omenesc reificat, părăsit de chiar esența lăuntrului mântuitor: “În tramvai erau manechine de lemn, liniştite. Fiecare pe câte un scaun, cu biletul în mână, toate femei. Eu mă plimbam fericit prin vagon, puteam să le privesc cât doream drept în ochi, le mai sărutam delicat pe obraz. Ele tremurau încet în ritmul zăngănitului de şine. Le vorbeam cu glas şoptit la ureche, le plimbam pe şinele mele particulare, pe dealuri însorite şi pe câmpii. Nici una nu dorea să coboare la prima, priveau fix pe geam. Aveam colivii cu păsări împăiate în

vagon, eram eu, admirat de toate. Opream tramvaiul în fața fiecărei vitrine şi umpleam vagonul cu din ce în ce mai multe mirese zâmbitoare. Se făcuse deja înghesuială. Le schimbam mâinile, picioarele, chipurile ca s-o aleg pe cea mai frumoasă, până când tramvaiul era arhiplin. Lemne desperecheate învelite în dantele albe. Eu râdeam, luam câte un cap drăgălaş în mâini, şi-i vorbeam de dragoste şi-l sărutam pe ochi, pe buze. Ele erau amestecate după placul meu, închisesem mâini şi picioare în colivii. Se lăsa seara şi lăutarii începuseră să cânte (…)".

La granița dintre observația de acută obiectivare şi dicteul suprarealist, aceste versuri postulează o tectonică a imaginarului de dublu înțeles; avem a face, pe de o parte, cu acumularea unor detalii perfect veridice, a unor existențe cărora le-am putea afla corespondent în realitate, a unor figuri umane trasate în tuşă realistă şi, pe de altă parte, într-o a doua fază, observăm inserția miraculosului, a fiorului fantezist, a dinamicii aleatoriului, ce face ca toate aceste chipuri, gesturi, existențe să capete o alură halucinantă, să treacă într-o altă dimensiune lirică, una a fluctuantului şi nedeterminatului, a indefinitului absurd şi ironic de sorginte urmuziană.

Chipurile umane capătă acum o alură inexpresivă, gesturile sunt ale unor automate manevrate cu îndemânare, ființele au un aspect aproape mecanomorf. O senzație de încremenire, o stare de reificare de neînțeles cuprinde totul. Aici e de găsit, poate, şi apropierea de peisajele claustrante bacoviene, în care ființa îşi pierde identitatea, dimensiunea lăuntrică, expresivitatea. Spontaneitatea trăirilor e parcă trucată, vitalitatea e mimată, destinele au un aer de contrafacere, comunicarea însăşi se încarcă de un zvon al absurdului şi al imageriei onirice: "Da, fac idilă. Vorbesc mereu despre Edenul din vitrine. În vitrină hainele nu se şifonează, nu se murdăresc, nu rămân niciodată mici pe manechinele-copii. Ochii sunt ficşi, cuprind mereu o aceeaşi sferă vizuală. Pe această privire se poate aşterne praful ca pe orice lucru de lemn. Gestul este fix

într-o naturalețe forțată. Zâmbetul e vopsit propunând o melancolie acută trecătorului. Culoarea feței se poate cel mult coji, dar este de datoria vitrinierului de a îndrepta totul cu pensula. Tinerețea e veşnică. Piciorul manechinelor feminine e delicat şi subțire, dar încheietura mâinii îşi dezveleşte şuruburile. Da, idilizez, căci doar privind la cei de-aici, de jos, oameni sau manechine, îmi mai pot închipui duhurile curate şi albe de sus" (*Altă idilă despre Bucureşti*).

Familia Popescu e adevărata protagonistă a acestor versuri ce inserează biografia şi ficțiunea în aceeaşi pastă verbală abundentă, policromă. Un efect de distanțare şi, totodată, de reasumare a sensurilor lumii, a propriilor trăiri şi a adevărurilor zilnice se petrece aici, lucru constatat, între alții, şi de Mircea Martin ("Cristian Popescu îşi «vinde» familia spre a o răscumpăra în cuprinsul aceluiaşi poem. Disocierea ironică, spectaculoasă, sfârşeşte într-o îmbrățişare sentimentală: totul se «vinde», spuneam. Totul se «cumpără», în realitate, adică se reaproprie, se reintegrează. Se răs-cumpără, vreau să zic. Gravitatea nu se pierde în urma acestui joc, ea se intensifică; lirismul, încetând să mai fie o secreție, o emanație directă, devine o construcție, un efect anume întârziat").

Reasumarea gravității existențiale vine, aşadar, după o punere în oglindă ironică a habitudinilor şi vechimilor unui arbore genealogic supradimensionat de verva suprarealist-postmodernă a autorului. Un arbore genealogic în care bufoneria şi seriosul aşază, cu nemăsură, înțelesurile ultime ale destinului: "Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El creşte în Cişmigiu, lângă lac. Mai întodeauna e împodobit cu globuri şi beteală şi e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am aşezat bibelouri, fructe de porțelan (…). În țara noastră cresc codri şi păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul şi ciripitul. Să asculte cum creşte iarba verde. Dar, tolănit la rădăcina arborilor genealogici, ținând strâns la piept capul

iubitei, auzea cum îi creşte acesteia părul. Fiecare arbore genealogic creşte deja lăcuit şi încrustat cu motive populare, aşa că poți rupe orice crenguță drept suvenir. Aceşti arbori îmbrățişează cu crengile lor turiştii şi le întind în semn de rămas-bun ramul care ne-a fost la vremuri de restrişte numai nouă prieten. Şi în acelaşi timp râul le răcoreşte picioarele ostenite".

Între trecut şi prezent, între viață şi moarte limita e, în versurile lui Cristian Popescu, de o fragilitate supremă. Lumea de aici, cea pământească, se oglindeşte în cea de dincolo. E o punere în abis a două dimensiuni. Aproapele şi departele, josul şi susul, existența şi neantul se găsesc îngemănate în vers, în visul poetic şi himeric al lui Cristian Popescu, ca în tulburătoarele rânduri ce urmează: "Or fi mulți Popeşti pe lumea asta dar şi mai mulți au fost şi vor fi pe lumea cealaltă. Acolo şi numai acolo cartea mea se va bucura de adevăratul ei succes. Admiratoare înalte, suple se tolănesc la mine în vis. La bunica vin toți îngerii cu aripi zdrențuite şi ea îşi rupe câte-un fir din părul alb şi lung până-n pământ ca să-i cârpească. Toate mătuşile de-acolo, de sus nasc pruncul-bibelou, cel mai curat porțelan, cu chipul meu, cu fruntea-naltă şi-l lasă într-o noapte pe noptiera admiratoarelor mele de aici, de pe pământ. Şi toți mă aşteaptă. Mă-ndeamnă. Fac pronosticuri. Pariază".

Poezia lui Cristian Popescu ascunde, dincolo de verva imagistică ori de alura ludică a imaginilor, o tulburătoare gravitate. Sensul tragic al lumii se străvede, astfel, recuperat, îmbogățit cu nuanțe noi, în turnura halucinantă a dinamicii versului.

Ioan Es. Pop

Exerciții ale decepției şi caligrafii ale neantului sunt de găsit în poemele lui Ioan Es. Pop. Ritmul scriiturii şi ritmul imaginarului au ceva de genul fracturii, contemplația nostalgică a vieții se preschimbă în notație brută a unei realități ce nu se lasă prinsă în textura melancoliei. Încă din prima sa carte, *Ieudul fără ieşire*, Ioan Es. Pop adoptă pseudonimul propriei biografii pentru a transcrie relieful sinuos, decrepit, nelinear, insidios, refractar, incolor, policrom, inodor, refulat, exhibat al lumii în care trăieşte, respiră, scrie, suferă, gândeşte, rătăceşte. Versurile sunt abrupte precum şi dizolvante, au o anume fervoare a dezabuzării, se hrănesc din voluptatea ființării şi beatitudinea scrisului. Un gust al exasperării, provocat de neputința ieşirii din labirintul unei lumi resimțite ca alienante se regăseşte în aceste versuri de început: "la ieudul fără ieşire şi noi am, şi noi am fost cândva./ şi suntem şi acum şi o să fim şi mâine poimâine şi/ în veci apa aceluiaşi râu ne va scălda.// câte luni n-a fost doar zi şi noapte/ câte luni nu l-am căutat peste tot?// trecătorule, fii cu luare aminte: spațiul acolo/ o coteşte brusc la stânga, capul reptilei se/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesneşte şi crapă. Acel cap// singur pluteşte acum peste uscaturi şi ape/ singur este acolo cel singur pe/ corabia lui sebastian./ ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo/ nici o hartă n-are să-ți mai fie de folos// zadarnic te vei zbate să afli ieşirea intrarea ieşirea/ zadarnic vei zori să rupi linţoliul spațiului/ în care-ai lunecat. Dincolo n-o să dai decât/ de urma piciorului tău de dincoace./ *fără margini este ieudul şi fără ieşire.//* nici o geografie n-a reuşit încă să-l aproximeze./ nu l-a prevestit nici o aură./ nu-l urmează nici o coadă de cometă.// ca norul peste văzduhuri pluteşte el peste/ uscaturi şi ape nu-l prevesteşte nici o/ aură nu-l urmează nici o/ coadă de cometă".

Poetul e un foarte înzestrat mânuitor al cuvântului. Savoarea, delicatețea, asperitatea şi concretitudinea ce adastă în trupul fragil al verbului sunt exploatate la maximum. Ioan Es.

Pop nu se teme nici de cuvintele cu dedesubturi simbolice, nici de acelea brute, dă curs şi furiei cuvântului şi nevoii lui de puritate. Uneori transcrie, chiar, la mod célinian, curgerea distonantă, fragmentară, dizarmonică a limbajului cotidian, cu elipsele ori cu excesul verbal, cu expresivitatea nudă şi termenii săi de argou, cu fluxul şi refluxul de viaţă concretă pe care îl presupune ("z'ce mă, am o cutie de chibrituri le-am luat alaltăseară de la mătuşă-mea, z'ce mi-am pierdut paianjenu, numa acolo poa să fie z'ce, la 305, z'ce – da tu fii atent, z'ce păzeşte intrarea, fluieră când iese, z'ce, e unu' aşa şi pă dincolo, are picioare lungi, umblă numa-n chiloţi, merge, z'ce, crăcănat, face pă boieru, vorbeşte pă nas, ţese bă neşte cămăşi grozave, z'ce să ştii că eu pe soră-mea cu el aşa şi pă dincolo. o văd eu azi, o văd şi mâini, mă duc la ei noaptea. ea z'ce, era-mbrăcată-n blana pisicii şi a mieunat. torcea drăcoaica, z'cea c-o să cred că-i pisică. ş'ăla tocma lângă ea în pat. am tras atunci, z'ce, ceasul jos de pă perete şi-am bătut în el clopotele până dimineaţă. ş-au venit ş-au găsit-o ş-au spălat-o ş-au îmbrăcat-o mireasă. ş-au zis pă el l-ai vrut, pă el l-ai avut. o să fii toată viaţa nevastă de paianjen").

În poemele din celelalte cărţi ale lui Ioan Es. Pop (*Porcec* şi *Pantelimon 113 bis*) se practică un fel de anamneză ce n-are nimic beatificant, un soi de revelaţie *a rebours*, un recul în meandrele propriului trup, o retranşare în misteriile fiziologiei ce n-au nimic esoteric ori mântuitor. Între trup şi cuvânt, între eu şi spaţiul iradiant al oraşului se stabileşte o simbioză cu conotaţii ale negativităţii şi ale decepţiei. Percepţia nimicului, resimţirea golului şi a neputinţei de a trăi, a scrie, a simţi autentic – sunt de găsit în multe dintre poemele lui Ioan Es. Pop, dar mai cu seamă în *Oraşul*, în care spaţiul citadin e investit cu sensuri ale infernalului şi abisalului de semn negativ. E o lume a derelicţiunii, cu existenţe anonimizate, cu siluete devitalizate, restrânse ca sens ontic, cu profiluri existenţiale împuţinate, cu iniţiative amputate ("În oraşul nostru timpul nu se mai măsoară,

căci nimeni nu mai are la ce să-l perceapă. O mulțime de inexistențe au devenit astfel concrete, reale, de netăgăduit. Suntem foarte aproape de nimic şi de nimeni. Nimeni şi nimicul devin existențe vizibile, consistente ca şi noi care locuim în acest oraş. Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întâmplare domestică. În carnea nimicului tot mai clar revelat, se văd replămădindu-se toți zeii noştri. Zărind nimicul, ne putem vedea acum zeii. Deocamdată, ei stau ațipiți în contururi cețoase şi tremurătoare, dar când vom ajunge să călcăm pe nimic la fel de ferm ca pe pământul oraşului nostru, zeii se vor putea realipi nouă, ne vor reîmbrăca").

Convulsiv şi, în aceeaşi măsură, iluminant, limbajul poetic capătă uneori irizări vizionare, spasmul existențial şi revelația se găsesc alăturate, degradarea şi puritatea sunt adăpostite cu egală constanță de trupul poemului, în care fluența dicțiunii şi fulguraţia par a da scriiturii o fervență neconcesivă a reprezentării realului. Astfel e poemul *vinicius*, portret inefabil şi frust al unui erou liric ce-şi trage individualitatea din trăsături hibride, amestec de angelic şi demonic, de irizare a transcendenței şi precaritate a trăitului. Avem de a face aici cu un portret grotesc şi suav al unui personaj ambiguu, alcătuit din contraste ireconciliabile, cu trăsături greu de calificat, cu conotații infernale. Surprinde lipsa de identitate stabilă a personajului liric, neputința încadrării sale într-un singur regn; e ca şi cum, în făptura sa de carne, abur şi lut s-ar găsi îngemănate trăsături umane, animale şi vegetale, ca şi o nediferențiere a sexelor ce-i amplifică acestei ființe nedeterminarea, lipsa de contur statornic, amintind, într-un fel, de *Fătălăul* arghezian: "mi s-a părut că te recunosc printre uliii care au/ poposit aseară pe terasa turist. Aveai însă clonțul mai lăsat, aripile zgribulite şi ghearele învinețite pe pahar. Zburaseşi prea sus? Căzuseşi de prea departe? Erai pe viață ori erai pe moarte? Nu ştiu, dar ochiul nu-ți mai era ager şi păreai să dârdâi ca muşcat de febre. Prin intersecția de la romană tocmai treceau patru vrăbii în

rochițe funebre. Gângureau vrute şi nevrute, dar nu te-ai mai luat după ele, răpitor bătrân şi învechit în rele. Nu le-ai mai adulmecat, nu le-ai mai înfoiat. Ochiul tău a rămas imobil iar capul plecat. Gheara a-nceput să-ți tremure şi ai scăpat paharul, apoi pleoapa a coborât şi s-a-nchis. Te-ai apucat de murit, vinicius, ori te-ai apucat de scris? Ah, ticălos cu aripi sub hanorac, cine oare ți-a venit de hac?".

Trăind cu fervoare raporturile sale cu transcendența şi cu lumea, Ioan Es. Pop e, înainte de toate, un poet al viziunilor extrem de acut desenate, în culori apăsate şi tonuri adesea scrâşnite. E vorba, însă, de o expresivitate acută, din care suferința nu s-a estompat în dantelării lirice, ci, dimpotrivă, şi-a păstrat întreaga sugestivitate a prezenței şi intensității răului ontologic şi moral. Umanitatea prezentă aici nu este una a normalității şi firescului, ci, foarte adesea, una "de periferie", o umanitate bolnavă, ieşită din canoanele etice, o umanitate ce-şi arogă suferința imensă ca emblemă şi durerea ca blazon fiziologic. Limbajul poetic îşi părăseşte aici investitura simbolică; el desemnează, cu acuitate şi sugestivitate a brutalității şi răului ontologic, cele mai infime detalii ale unei realități puse sub semnul agresivității şi negativului.

Setea de idealitate a poetului este mereu contrazisă de o realitate ce aboleşte continuu ființa umană, iar versurile sale au pierdut orice iluzie de redempțiune, orice şansă a mântuirii prin frumusețe. Poetul pare a fi la capătul puterilor, situat într-un spațiu al izolării, captiv al unui univers infernal, în care dominantele sunt chinul, durerea atroce, suferința.

Tocmai de aceea, aceste versuri se impun prin lipsa de rafinament; expresivitatea versurilor lui Ioan Es. Pop este una de maximă simplitate, cu desen sumar şi culori aşternute adesea brutal pe pânza poemului

Tragicul – autentic, necontrafăcut – al acestor poeme reiese din adecvarea continuă a limbajului la conținutul unei realități întunecate, sumbre, de genul infernului dantesc. Spațiu

al suferinței biologice şi al întunericului, al captivității în bolgiile trupului şi al imposibilității aspirației spre transcendență, universul poetic din poemele lui Ioan Es. Pop se întrupează prin intermediul unui limbaj de o extremă diversitate ce desemnează, pentru a relua titlul unui poem, "viața de-o zi".

Cuvinte din toate straturile lexicului românesc, desemnând ura, durerea, iubirea, răul existențial şi cel moral, chinul de a trăi şi neputința zborului se împletesc pentru a configura o întreagă lume, a inerției şi a prizonieratului într-o condiție inautentică, condiție pe care poetul şi-o asumă cu luciditate neresemnată.

Daniel Bănulescu

Stând sub semnul unei fantezii debordante, lirismul lui Daniel Bănulescu a suscitat numeroase reacţii critice, care au pus în lumină nonconformismul, verva parodică şi ironică, fiorul thanatic, erotismul dezlănţuit, distanţa faţă de propria scriitură etc. Firește, toate aceste caracterizări pot fi adevărate în sine, chiar dacă scriitura centrifugală, turbionară şi în continuă metamorfoză stilistică a poetului scapă unor determinări prea stricte. Volumele sale de versuri, *Ziua în care am fost publicat* (1987), *Te voi iubi pân'la sfârşitul patului* (1993), *Balada lui Daniel Bănulescu* (1997) şi antologia *Republica federală Daniel Bănulescu* (2000) trădează toate aporiile, certitudinile şi excesele – de stil, imaginaţie ori construcţie formală – ale unui poet autentic, pentru care destinul, propria viaţă există doar pentru a trece în poem. Parafrazând, am spune că realitatea halucinantă din poemele lui Daniel Bănulescu e mai veridică decât realitatea empirică, din afara conştiinţei.

Poetul deţine, pe de altă parte, o fermă conştiinţă de sine, textele sale fiind, într-un fel, oglinzi – unele fluide, altele strâmbe, deformante ori cu irizări ale sublimului, un sublim parodic, evident – în care autorul îşi contemplă chipul, se vede pe sine, cu impudoare, regrete, deznădejde ori beatitudine, într-un superb exerciţiu de identificare şi de distanţare lucidă de propriile gesturi şi cuvinte, precum în poemul *De mâine ne vom întâlni direct în copac*, confesiune trucată, cu un aer suprarealist, în care obiecte, fiinţe, evenimente sunt dispuse sub imperiul unei memorii nestăvilite, în hazardul unei scrieri duplicitare, în care autenticitatea derivă, în mod paradoxal, din contrafacere, spirit ludic şi parodic: "Am trăit puţin/ N-am avut timp să aduc binele promis omenirii/ Să ridic picioarele pe masa din faţă – da/ Să ridic şi să-mi trântesc picioarele/ pe masa din faţă – da/ Să jignesc să m-agit şi s-o iau de la capăt -/ da da da// Am ratat totul/ Cum am găsit un prilej bun de ratat l-am ratat/ Cum am dat peste o ocazie din care/ să mă fi salvat am pierdut-o/ Am ajuns cu nebunia mea aproape de tâmpla/ lui Dumnezeu -/ Mi-aş

fi construit o muzicuță/ Din sexele tuturor femeilor pe care le-am/ cunoscut/ Însă nu sunt scârbos (…)".

Amestec de erotism de o agresivitate oarecum "jucată" şi de tandreţe refulată, de sexualism şi nichitastănesciană delicateţe, Daniel Bănulescu aşază în versurile sale o perspectivă inedită: cea a jocului dintre distanţare şi participare. Poezia sa se naşte asfel dintr-un spaţiu semantic ce cristalizează o viziune anamorfotică asupra realului, în care obiectele şi fiinţele îşi modifică formele şi alura, iar eul liric însuşi, îmbibat de propriile trăiri, abundente şi copleşitoare, se refugiază în text cu o frenezie debordantă. Exhibându-şi cu vigoare trăirile dar şi corporalitatea, poetul despoaie marile teme de aura lor de sacralitate, proferându-şi sentimentele cu candidă brutalitate, ca în poemul *"Duşman al poporului"- amant al patriei*, în care "patria" are mirosul şi culoarea sângelui şi suferinţei, iar subiectul liric se situează într-un orizont al extazei şi agoniei, expus într-un limbaj direct, deloc aluziv, de tulburătoare concreteţe ("Am tăiat şi eu stuful tandreţei tale/ Şi eu am fost la Canal şi mie moartea/ mi se cățărase pe pântec/ Şi-mi şoptea că-s frumos şi peltic/ şi încerca să-mi desfacă picioarele/ Am izbit-o cu ţeasta de un bolovan// M-am aplecat asupra ei şi am morfolit-o şi eu/ M-am trântit pe marginea unui şanț/ mi-am spălat hainele şi m-am întors/ Mi-am notat şi eu numărul în agenda ei de telefon// Iar seara retrăgându-mă eu într-un colț şi/ ascultând sporovăielile şi sforăitul celor din jur/ Mă bucuram că Dumnezeu şi-a lăsat deschis/ aparatul lui de radio în preajma mea/ Te-am iubit din picioare patrie pe când/ spărgeam lemne/ Te-am iubit puțin aplecat pe când stivuiam/ cărămizi/ Pentru cotețele din care urma să latru/ doar pentru tine").

Nonconformist şi exultant, frondeur şi patetic prin chiar tensiunea trăirilor ce imprimă pe ţesătura poemelor sale irizări de coşmar ori suplicii tandre, Daniel Bănulescu vădeşte o anume – paradoxală – suavitate chiar în unele versuri ce transcriu amenințarea thanatosului, ca într-un *Descântec* ce are uşoare

tonuri argheziene de blândeţe şi calm în preajma apropierii misterului ultim. Nu oroare, nu spaimă de nefiinţă ni se dezvăluie aici, ci mai curând o extremă delicateţe a viziunii, o serenitate de acorduri vagi, o blândeţe aproape franciscană ce se traduce într-o arhitectură incantatorie a versului: "N-ai să mori/ Se va face doar/ O operaţie de apendicită în acest peisaj/ Se vor alege alte lucruri frumoase/ Care să-ţi ţină locul oricât/ Se va şterge cu grijă sângele din locul de unde ai fost decupat/ Se vor scula şi vor intra la lucrurile tale ca la nişte ţiitoare regale/ Ca din nişte clopotniţe nevăzute preaslăvind numele tău/ Se vor ridica bubuind bătătoarele de covoare// Vei exista dar după tine treptat n-o să se mai poată face fotografie".

Proza lui Daniel Bănulescu (*Te pup în fund, conducător iubit*, 1994 şi *Cei şapte regi ai oraşului Bucureşti*, 1998) e scrisă cu nerv şi fantezie, cu ironie şi simţ al proporţiei epice. Plasma fantastică în care plutesc personajele, regimul vizual care marchează rostirea, scriitura poematică, tonalitatea parabolei şi expunerea fragmentară, perspectiva centrifugală şi coborârea în abisurile oniriei, amestecul de "pondere" existenţială şi de evanescenţă, spectacolul lingvistic torenţial – sunt calităţi îndeajuns comentate până acum ale prozei semnate de Daniel Bănulescu.

Adulat mai curând decât contestat, Daniel Bănulescu e, deopotrivă, un scriitor şi un "personaj" raprezentativ şi simbolic al generaţiei sale. Poemele şi prozele sale nu sunt, în fond, decât nişte autoportrete de epocă, în continuă mişcare, frenetice şi dezicându-se mereu de conturul care le cuprinde, tiranic, uneori.

Caius Dobrescu

Scriitor cu vocație multiplă (poet, prozator, eseist), Caius Dobrescu este una dintre figurile cele mai reprezentative ale generației ’90. În cazul său, literatura şi reflecția despre literatură sunt aidoma unor vase comunicante, ele reprezintă, în fond, modalități de integrare a sensurilor realității într-o viziune autentică, dinamică, lipsită de prejudecăți. Vehemența cotidianului se resimte mai ales în primul său volum, *Spălându-mi ciorapii*, unde poemele redau în modul cel mai frust avatarurile eului empiric, în deplină transparență a detaliilor şi mişcărilor afective.

Versurile integrează aici în mod efectiv contingentul, viziunea se traduce în impetuozitate a evocării unui real traumatizant, care se refuză transfigurării. Deplasând accentele interesului său de pe transcendență pe imanență, Caius Dobrescu îşi orientează, în fond, lirismul în direcția unei scrieri autobiografice, în care subiectul resimte brutal amenințarea obiectualizării, a reificării într-o lume cu relief entropic. Poemul ce dă titlul acestui volum e reprezentativ pentru această viziune lirică discontinuă, neomogenă, în care notația lucrurilor se armonizează cu haloul fantast sau cu investigația lăuntrului abisal: “Îmi văd moaca-n oglindă, mă/ uit fix în ochii mei./ Un miros de gaz, între degete forme calde, vîscoase, ca-n/ poveştile pe care le spun toți părinții: că/ erau la țară, țineau un pui în mâini şi deodată,/ cum dogorea şi pulsa, i-a scos din minți…Dar eu, eu nu sunt ca ei, eu ştiu să mă controlez,/ eu nu sucesc gîtul ciorapilor mei./ nu încă, abia i-am înmuiat,/ apa susură, un fir limpede, aproape ornat cu/ frunzulițe argintii, infiltrând/ spuma gelatinoasă (…)”. O mitologie a eului marcat de luciditate şi angoasă traversează poemele acestei cărți în care accentul ironic relativizează şi intelectualizează intuițiile, dându-le o turnură

crispată şi reliefând o dinamică a derizoriului împins spre grotesc.

A doua carte de poeme a lui Caius Dobrescu, *Efebia*, aduce mutaţii importante atât în modul de structurare a materiei lirice, cât şi în ordinea impunerii unei expresivităţi bazate pe limpezire a viziunii, pe echilibru şi transparenţă în transcrierea reliefului lumii. Atmosfera acestor poeme nu mai e atât de "substanţială" ca în versurile din primul volum; dimpotrivă, asistăm aici, oarecum, la un "ritual" al spunerii, prin care realitatea îşi diafanizează contururile, greutatea obiectelor se transformă în imponderabil, iar privirea poetului pare a transgresa limitele imediatului, ale cotidianului prozaic, pentru a-şi desfăşura volutele gândului poetic într-un univers în care presimţirea transcendenţei se conjugă cu aromele agonale ale unui orizont închis, *fin de siècle.*

Calofilia de un rafinament frust (dacă mă pot exprima aşa, pentru a defini acest tip de discurs poetic oximoronic, descentrat) e mereu nuanţată de exerciţiul ironic, într-o retorică ce-şi asumă clasicitatea ca mod de a regăsi armonia dintre eu şi lucruri: "Stau pe un scaun/ de forma unui scop./ Senzaţii şi/ idei străine/ amestecându-se în/mine, sentimentele/ altora/ cu mirosul lor de ciorapi./ În faţa ochilor/ degetele mi se destramă/ ca undele/ de ulei pe apă" (*Pomi înfloriţi în faţă la greco-catolici*). E drept, nici din acest volum nu lipsesc imagini ale grotescului sau visceralului, prin care e exprimată dimensiunea abisal-fiziologică a fiinţei ("Trupul e tot un rîgîit,/ uriaş, satisfăcut, cu burtă, trupul e ceea ce fermentează şi/ se macerează în/ această burtă").

În domeniul prozei, *Balamuc sau pionierii spaţiului* e un roman ce are ambiţia să redea existenţa în totalitatea ei, în multitudinea ei de feţe şi aspecte ce-i alcătuiesc chipul tragic, monstruos sau grotesc, într-o scriitură extrem de mobilă, ce utilizează cu naturaleţe insertul intertextual, pastişa, parodia sau modalităţi ale poemului în proză.

După ce s-a afirmat ca poet şi prozator, Caius Dobrescu îşi demonstrează, în chip peremptoriu, credem, în *Modernitatea ultimă* (1998) şi vocația de eseist. Trebuie să constatăm, din capul locului, că eseurile lui Caius Dobrescu nu sunt deloc confortabile, că ele nu caută cu nici un chip să confirme sau să liniştească habitudinile cititorilor săi (prezumtivi). Dimpotrivă, afirmațiile autorului au mai degrabă o turnură insurgentă, adoptată în mod natural; în aceste aserțiuni tăioase, necomplezente stă, de fapt, miza expresivă a cărții. Tranşanța e trăsătura definitorie a unui eseist care spune lucrurilor pe nume, le pune în lumina – adesea necruțătoare, neconvenabilă, a adevărului sau care, chiar, pune degetul pe rănile democrației noastre originale, denunțându-i fisurile de funcționare, tarele de gândire ori imposturile logico-verbale.

În *Introducerea* sa, Caius Dobrescu defineşte, cu fermitate, atât structura cărții sale, cu o organizare triadică, cât şi intențiile care îi vertebrează demersul. Eseistul îşi propune, astfel, să redefinească politica, circumscriindu-i dimensiunile reale, dar analizând, cu discernământ şi ecourile ei în viața socială. Ce spune, în esență, Caius Dobrescu? El afirmă, mai întâi, că politica (adevărata politică, fiindcă există destulă impostură politico-demagogică la noi) se confundă cu "gândirea politică". Şi continuă: "Nu poți să te pretinzi un participant onest la dezbaterea chestiunilor publice dacă nu ai meditat profund asupra valorilor care subîntind spațiul responsabilității cetățeneşti. Pe de altă parte, noțiuni ca libertatea şi demnitatea nu au nici un sens dacă nu sunt raportate la sfera publică, dacă nu sunt definite şi apărate cu hotărâre în şi prin politică. Este esențial să reinstaurăm în drepturile ei convingerea clasică după care gândirea şi exercițiul politicii țin de ceea ce este mai specific şi mai nobil în ființa umană".

Pe de altă parte, eseistul e fascinat şi de raportul dintre literatură şi politică. El refuză dreptul literaturii de a avea un statut absolut autotelic, de a se expune la nesfârşit în oglinda

propriei alcătuiri, ignorând conformația realului, detaşându-se cu iresponsabilă fervoare narcisistă de dimensiunea socialului. "Eliberarea" totală a literaturii de sub constrângerile extraliterarului e o falsă eliberare, pentru că, prin aceasta, literatura devine sclava propriilor ei habitudini şi ticuri expresive, ea îşi dizolvă inițiativele într-o permanentă gratuitate, revelându-şi astfel o fizionomie anemiată, un metabolism atrofiat şi un discurs devitalizat, marcat de cantonarea în aceleaşi locuri comune, manierizat la maximum ("Prioritatea literaturii noastre nu este să se elibereze. Problema ei este, dimpotrivă, că s-a eliberat într-atât încât nu mai are legătură cu nimic şi nimeni, consumându-se într-un autism pe cât de mizerabil pe atât de arogant. Situațiile din trecut în care literatura a avut curajul de a ieşi din țarcul în care o ținea partidul comunist şi a îndrăznit să devină o meditație matură şi gravă pe teme sociale, morale şi politice se numără pe degetele de la o mână. În măsura în care asemenea exemple există, ele nu sunt perimate. Dimpotrivă, constituie modelele unei extrem de necesare încercări de a restaura demnitatea publică şi curajul moral în şi prin literatură").

Cu alte cuvinte, eseistul consideră că literatura trebuie să părăsească ținuta ei autosuficientă, să înceteze a-şi mai oglindi doar propriul chip, cu ironie, spirit ludic ori invenție livrescă şi să înceapă să se implice în angrenajul vieții moderne. Nu e uşoară o atare întreprindere, dar, crede autorul, e singura soluție pentru ieşirea literaturii din criza în care se află. Criză de identitate, criză morală, criză de credibilitate. Pentru a-şi recăpăta demnitatea, audiența şi autoritatea socială, literatura trebuie să se întoarcă spre public, spre societate, să se transpună în aspirațiile şi exigențele omului concret, eliberându-se de prejudecata estetizării gratuite. Eseistul afirmă, cu luciditate şi pregnanță, aceste exigențe pe care trebuie să şi le asume literatura: "Convingerea mea este că trăim un moment în care o înnoire autentică a literaturii poate veni tocmai dinspre

angajamentul etic şi politic. Nu sibariticele şi răsuflatele jocuri postmoderne cu retoricile şi cu mediile de comunicare pot să resuscite interesul pentru arta literară. Marea aventură, marele experiment constă în a te plasa în spațiul imprevizibil al înfruntărilor lipsite de menajamente dintre politică, virtute şi literatură, grăbind, prin intensificarea interacțiunilor reciproce, restaurarea demnității acestor domenii ale spiritului". O atare "revoluție", cum o numeşte Caius Dobrescu cu neascunsă fervoare partizană, uşor teribilistă, poate fi înfăptuită numai de pe pozițiile unui "«fundamentalism» liberal şi republican".

În economia cărții lui Caius Dobrescu un loc însemnat (cantitativ şi calitativ) îl ocupă eseul *Războiul, revoluția şi carnavalul*. Autorul îşi propune în aceste pagini să identifice acele ipostaze ale literaturii în care aceasta îşi afirmă "voința de putere": "Ne vom interesa de acele contexte culturale şi de acele cadre mentale care permit imaginației literare să decoleze, reprezentându-se pe sine ca fiind totală, mistică, fondatoare şi, în acelaşi timp, proiectivă". Războiul, Revoluția şi Carnavalul nu sunt altceva decât modalități esențiale în care literatura modernă îşi configurează simbolistica şi funcționalitatea Puterii. *Războiul* însumează puterea închipuită ca energie primară, cu virtuți regeneratoare, în timp ce *Revoluția* e acea putere extrasă "esențialmente din cunoaştere" şi bazată pe "antica teorie a guvernării ca act estetic, prin care se creează o cetate frumoasă, un polis armonios, perfect echilibrat cu ritmurile şi proporțiile cosmosului". Perspectiva carnavalescă vizează puterea "ca existând dintotdeauna, fără origine sau scop, fără *input* sau *output*".

În cadrul Carnavalului violența îşi pierde caracterul pur malefic, ea devine "un act fertilizant, ea participă la germinația generală a acestui univers panteistic. Violența nu pune capăt anarhiei, ci o ajută să prolifereze. Puterea nu poate fi distinsă de obiectul ei, puterea este un corp. Nici energie vitală, nici spirit, nici Raja, nici Logos. Puterea este o stare de compresie şi

comuniune, este organică, viscerală, este exuberanţa unei solidarităţi lipsite de scop". Miza acestor pagini este evidentă, iar demonstraţia eseistului are rigoare şi eficienţă teoretică, expresivitate, pregnanţă, forţă de sugestie; demnă de interes e capacitatea de sinteză a autorului, modul dezinvolt în care aserţiunile sale abordează domenii şi spaţii culturale şi istorice diferite, unificându-le în cerneala unei scriituri disponibile, alerte, convingătoare prin rigoare, fascinante prin mobilitate şi asumare corectă a "realităţii" literaturii.

A doua parte a cărţii atrage după sine şi o deplasare a interesului dinspre argumentarea cu caracter teoretic şi descriptiv spre redimensionarea critică a unor autori ai literaturii române contemporane. Eseurile *Literatură şi vinovăţie, Nichita Stănescu între unitatea naţională şi poet underground, Soarta radicalismului în România, Războiul intelectualilor cu ei înşişi, Suită pe o temă eroică, Condiţional optativ trecut*, aduc în discuţie relaţia dintre etic şi estetic, problema vinovăţiei şi a confuziei valorilor, tema colaboraţionismului detaliată în toate manifestările ei etc. Poziţii radicale adoptă Caius Dobrescu atunci când demască diversele stadii ale "contaminării" cu morbul comunismului a unor scriitori importanţi ai epocii interbelice: "Actul fondator al prostituării talentului a fost comis de Mihail Sadoveanu. Mai târziu i s-a adăugat Tudor Arghezi. Cel care îi depăşeşte pe toţi, însă, maestrul absolut al sofisticii, al acrobaţiei intelectuale şi morale, într-un cuvânt, al tuturor combinaţiilor, genialul Ostap Bender al anilor noştri '50 este George Călinescu. Bărbatul care a reuşit sinteza între un hedonism când neoclasic, când baroc şi poncifele marxiste".

Evident, aceste poziţii radicale, ca şi altele din această carte, îşi au cota lor de adevăr. Tranşanţa minimalizatoare cu care sunt privite unele personalităţi ale literaturii române care îşi confirmaseră talentul şi forţa expresivă înainte de instalarea comunismului la noi e discutabilă; nu de puţine ori, din exces de partizanat sau ca să-şi urmeze logica demonstraţiei, autorul

ajunge în "unghiul mort" al confuziei dintre etic şi estetic. Unele formulări păcătuiesc, de asemenea, prin pervertirea logicii şi adevărului faptelor literare ("poezia anilor '60 este îmbătată de fantasmele puterilor ei fără margini. Ea încearcă să se manifeste în plan imaginar la fel de total şi covârşitor ca puterea politică asupra societății" – sunt afirmații oarecum gratuite, greu de susținut cu argumente serioase).

Dincolo de aceste aproximații ori exagerări dictate de "patosul atât de riscant al generalizărilor" (Dan C. Mihăilescu), Caius Dobrescu se vădeşte a fi, prin fermitatea opțiunilor, dar şi prin farmecul tăios al formulărilor, un eseist pentru care esențială este rostirea adevărului, oricât de supărătoare, de inconfortabilă ar fi ea pentru cei din jur, dar şi pentru sine însuşi. Întrupând în paginile sale o fertilă alianță între scepticism şi energie vitalistă, Caius Dobrescu are înzestrarea unui eseist de marcă, deloc ponderat, însă cu atât mai interesant. Spunând lucrurilor pe nume, desemnându-le la statura lor reală, el le exorcizează, într-un fel, procedează la un exercițiu purificator, la o purgare prin tranşanță şi rigoare nedisimulată. Alături de aceste trăsături aş aşeza, drept marcă a stilului eseistic provocator asumat de Caius Dobrescu o anume sugestivitate a paradoxului, unită cu transparența formulărilor, ca în următorul fragment: "De câte ori poate fi definită, de câte ori i se atribuie un statut şi o funcție precisă în aparatul culturii, de câte ori ştie să spună despre sine ce este şi cum este, puterea literaturii a devenit ca şi inexistentă, iar influența ei nesemnificativă".

Modernitatea ultimă e o carte convingătoare, în care riscul – asumat – al redefinirii literaturii şi politicii are semnificația unei resuscitări cathartice a adevărului, urbanității şi moralismului în cultura contemporană.

Lucian Vasilescu

Autor a trei cărți de poezie (*Evenimentul zilei. Un poem văzut de Lucian Vasilescu, Ingineria poemului de dragoste* şi *Sanatoriul de boli discrete*), Lucian Vasilescu pare a fi o natură lirică extrem de greu de fixat într-un tipar prestabilit, într-un model categorial; ce-i drept, "gesturile", toposurile, atitudinile şi felul său de a scrie pot fi inventariate, înregistrate, descrise cu mai multă sau mai puțină rigoare analitică şi de fidelitate, însă cititorul rămâne, la un moment dat, cu senzația că esența acestei poezii, mecanismul ei discret, structura inefabilă îi scapă cu regularitate, se sustrag intenției/ atenției sale critice.

Opțiunile poetului se îndreaptă, oricât ar părea de paradoxal, spre un lirism depersonalizant, în ciuda covârşitoarelor referințe autobiografice; s-ar părea că, mereu, în mod inevitabil, între „gestul" trăit şi cel fixat în poem există o distanță, un decalaj, un hiatus, distanța şi hiatusul ficționalizării, elocvența trucată a „poetizării". De altfel, există în poemele lui Lucian Vasilescu o destul de limpede dualitate poetizare/ depoetizare, în măsura în care poetul *re-scrie* realitatea prozaică, derizoriul cotidian, într-o cerneală suav-erotizată, în vreme ce se dedă, cu o secretă voluptate, de-construirii, detabuizării miturilor poetice consacrate. Iată de ce, poate, timbrul personal îşi estompează dimensiunile şi accentele, în beneficiul unei reprezentări de o senzorialitate torențială a realității, din care autorul intenționează, parcă, să extragă maximum de detalii, de semnificații, de impresii şi de imprevizibil, precum în acest fragment dintr-un *Poem deja scris*: "camera mea are patru pereți podea un tavan eu/ sunt înăuntrul ei prind cuvinte din zbor/ le rup aripioarele țopăie prin odaie apoi le strivesc/ rămân urme scârboase alambicul frumosului da/ acum stau pe scaun mâinile la spate zdravăn legate ascult/ cum dincolo de peretele stâng inima/ pompează prin fierul beton complicitatea duplicitatea vieții în comun/ vecinul îşi construieşte o piramida a lui keops din chibrituri brăila/ l-au dat la televizor stracojiu transpirat

gîfîia de plăcere/ nevastă-sa-i făcuse plăcintă cu mere/ chiar i-a adus aminte că-i spusese demult înainte aşa/ te iubesc roşise stinsese lumina apoi trebuie s-o ia/ acum era cineva/ cumpărase toate chibriturile din oraş pentru/ grădini suspendate turnuri din pisa podul londrei canal grande/ notre dame arhitectura absurdului/ la scară unu la unu băteam din palme putea fi frumos/ la sfârşit şi-ar fi tăiat de fericire venele".

Se poate descifra, la nivelul construcţiei imaginii, o anume tendinţă a poetului de a unifica extremele; derizoriul şi solemnitatea, sublimul şi grotescul, "principiul plăcerii" şi "principiul realităţii" – în termeni freudieni – se găsesc integrate, fără stridenţe, cu o aparenţă a lipsei de efort stilistic, în spaţiul poemului. Percepţia erotică, sau măcar erotizantă, a realităţii învesteşte, nu de puţine ori, obiecte ale derizoriului cu o oarecare deschidere simbolică, impresia de "înscenare" amplificând parcă dramatismul relativizant, ironic şi parodic al versurilor. Refuzul solemnităţii, repudierea atitudinii grave, oraculare are ca efect o infuzie de spontaneitate, de naturaleţe şi ludic, nu fără accente suprarealist-onirice. Desolemnizarea – cu consecinţe depersonalizante – e sesizabilă şi într-un autoportret liric de o extremă pregnanţă parodică, intitulat *Poem formular*. Apelul la formulele standard, la mecanica limbajului administrativ sporeşte senzaţia de absurd, de existenţă dezontologizată, ca să spun aşa, redusă la datele reificării, ale automatismelor groteşti, astfel încât invocarea lui Urmuz nu e, poate, deloc hazardată: "Subsemnatul născut/ din elan birocratic la în judeţul cu domiciliul actual/ am absolvit viaţa generală de treizeci de ani/ totodată mai am până când/ apoi/ se va consemna an de an menţionând luna şi anul secera/ şi ciocanul aşa şi pe dincolo de ce şi cu cine din şcoală/ în şcoală spre eroarea finală/ am stat la părinţi am intrat în producţie într-o proporţie îngrijorătoare/ etcaetera precizând instituţiile/ localităţile şi întâmplările unde am învăţat şi lucrat la femei/ brevetate pentru mai multe persoane în care se intră/ acuma desculţ şi cu mare

smerenie/ în prezent mai lucrez într-o funcţie din care mi se va trage/ probabil ceva - am satisfăcut stagiul de bărbat adoptiv care/ încă mai crede (…)".

În poemele lui Lucian Vasilescu, între abundenţa luxuriantă a obiectelor şi precaritatea ontologică a lumii există un raport strâns, de directă proporţionalitate; s-ar părea că, pe măsură ce acumulează mai multe detalii, dimensiuni şi aspecte realul e mai pauper în semnificaţii şi transparenţă simbolică. Iată de ce demersul poetului e, pe de o parte, acela de a înregistra abundenţa senzorială a lumii, iar pe de altă parte, prin chiar re-scrierea realului, de a atribui realităţii desemantizate un înţeles propriu. Avea, de aceea, dreptate Laurenţiu Ulici când afirma că lirica lui Lucian Vasilescu se detaşează prin "impresia de sfidare a cotidianului, prin descompunerea minuţioasă a detaliilor ori, complementar, prin refacerea din unghi liric, cu adaos ironic, relativizant, a clipei. Poemul e chiar mijlocul acestei scormoniri şi, totodată, scopul ei, fără ca dintr-o atare coincidenţă biograficul – care e materia poeziilor – să se transforme în alegoric. Dimpotrivă, sensul poetic iese învingător mereu din confruntarea realităţii imediate cu proiecţia ei pe retina poetului, operaţia de demontare a detaliilor bizuindu-se în principal pe sugestie".

Două atitudini complementare sunt de găsit în poezia lui Lucian Vasilescu; pe de o parte o atitudine de refuz al unei existenţe obiectualizate, al unui destin care se scrie pe sine cu un extrem apetit referenţial, şi, pe de altă parte, de recuperare a sensurilor ce transcend această lume dezafectată, o încercare de reînvestire simbolică a lucrurilor. Din această dualitate de atitudine, ce înglobează demitizarea şi sugestia simbolică, deriziunea şi suavitatea se nasc versuri care împing până la absurd evidenţele realităţii, dar care beneficiază şi de o transparenţă prin care se ghicesc, ca într-un palimpsest, resursele purificatoare ale simbolicului transfigurator. Într-un poem din *Sanatoriul de boli discrete* această tensiune între realitate şi

idealitate se traduce în versuri ironice şi de o gravitate mimată, cu conotaţii onirice, cu un viu simţ al dedublării şi cu infuzii – parodice – ale intertextualităţii: "Ce-i viaţa – zise unul – o maşină, iar Dumnezeu lucrează la pompa de benzină. Eu primisem în dar o tristeţe luxoasă, decapotabilă şi făceam cu ea ture. Primise în dar o tristeţe luxoasă, decapotabilă şi făcea cu ea ture prin oraş. Era un oraş pliant, rabatabil, un fel de oraş de voiaj. Adică se urca în tristeţea aia luxoasă, decapotabilă, trecea pe la pompă, îi făcea Dumnezeu plinul, dădea drumul la muzică şi pornea pe viaţă în jos, pe un mal frumos, ia auzi-l cum trece şi pe toţi întrece. Şi nu se oprea decât de găsea un loc potrivit, un loc nimerit (…)".

Înscrierea acestei existenţe prozaice, derizorii în spaţiul poemului îi conferă lumii identitate, legitimitate lirică şi, parcă, ontologică. De altfel, versurile lui Lucian Vasilescu mărturisesc o adevărată obsesie a *transcrierii*; prin efortul său de a oglindi lumea, de a-i reda cu maxim efort mimetic toate articulaţiile, poemul se ontologizează, capătă el însuşi conformaţia – concretă, de o duritate tactilă – a realului. "Nu se poate scrie nimic. Abia de se poate transcrie" – proclamă, cu intenţii vag-programatice, poetul. Dihotomia real/ ideal îşi găseşte rezolvarea în acest gest, salvator, într-o anume măsură, al transcrierii: "E toamnă. Frunzele cad sub adierea vântului rece. Cuvintele cad odată cu ele. Nouă nu ne rămâne decât să transcriem. Nimeni nu ne crede că nu le-am scris noi, că doar le-am transcris. Nimeni nu crede că realitatea pură este mai mult decât ceea ce se vede cu ochiul şi se pipăie cu mâna. Nimeni nu crede că trupurile noastre fermecate sunt alcătuite din cea mai pură realitate. Nimeni nu crede că Dumnezeu însuşi nu este altceva decât cea mai pură realitate. A tuturor trupurilor noastre fermecate."

Ecourile intertextuale, în ciuda expresivităţii lor ludic-parodice, exemplifică aceeaşi obsesie a transcrierii: trecutul e transcris în prezent, lumea e transcrisă în poem, eul se regăseşte

în obiectualitatea realității. Revelațiile poetice ale lui Lucian Vasilescu, expuse cu o obstinată, atent supravegheată neutralitate, experimentalismul din versurile sale, expunerile metapoetice – sunt tot atâtea mărturii ale lucidității unui poet ludic, dovezi ale unui eu liric constrâns să-şi ficționalizeze trăirile, să se înstrăineze, cu alte cuvinte, perpetuu de sine. Radicalitatea viziunii poetice – pe care nu de puține ori o întrezărim în aceste versuri, traduce nu doar un gest al negației iconoclaste a unui real pauper moral, ci şi un gest de "iluminare"ontică, e drept mereu relativizat de impulsul parodic şi ironic. În ciuda textualismului, a metapoeziei, a lucidității "transcrierii" propriilor obsesii, aşadar în ciuda prevalenței "tehnicii", "ingineriei" lirice, Lucian Vasilescu e un poet de certă anvergură şi autenticitate, născut iar nu făcut.

Ruxandra Cesereanu

În microromanul *Călătorie prin oglinzi* (1989), Ruxandra Cesereanu operează cu imponderabilele visului, într-un scenariu epic epurat, de fapt, de concretitudinea tramei, în care însă ceea ce transpare cu evidență e corporalitatea imaginilor, împinsă la extrem; mecanismul acestor pagini de proză funcționează, astfel, în virtutea unui paradox: pe de o parte, elementul generator al viziunilor este oniricul, un oniric grotesc, monstruos, de speța coşmarului şi teratologicului şi, pe de alta, imaginația prozatoarei reproduce realitatea în cele mai mici detalii, cu o evidentă abilitate de a capta materialitatea lumii, de a reda fluxul vital în toată amploarea lui.

Volumele de poezii ale Ruxandrei Cesereanu (*Zona vie*, 1993; *Grădina deliciilor*, 1993; *Cădere deasupra oraşului*, 1994; *Oceanul schizoidian*, 1998) mizează pe un vizionarism abulic, posibilă definire oximoronică a unui lirism încărcat de tensiuni interioare ireductibile şi care, s-ar zice, se lasă sedus de propria negativitate, alcătuind privelişti ale unui eu pustiit, ce-şi caută zadarnic identitatea. Între aporiile gândului ce ilumineză spațiul unei conştiințe convulsive şi spasmele trupului care se complace în delirul agonal al ființării, lirismul Ruxandrei Cesereanu îşi expune întreaga sugestivitate a imaginilor, rezumând o dialectică a emoției pure contrasă în expresia paroxistică şi minimală: “O, dacă sîngele ar fi chiar moartea-curgând în cascadă,/ roşie ca oricare aş picura pe țevile şi pe conductele vieții,/ lenevind ca un oraş la apus/ sau ca un şarpe cu cearcăne./ Cîți somnambuli am văzut prin gaura cheii/ strivindu-se de asfalt şi pocnind,/ aşa cum ar trozni sfinții/ dacă le-am putea pipăi încheieturile transparente?/ Sîngele meu e strident./ Ci taie-mi venele,/ să iasă pentru totdeauna urletele, iubirea prea mare/ şi teama./ Albă să fiu, cu sîngele invers”.

Metaforele *cărnii, sîngelui, singurătății* şi *morții* închipuie un spațiu liric dominat de energiile semantice ale visceralului, un univers privat de orice şansă a redempțiunii,

lipsit de repere sigure şi desacralizat. Se poate distinge, astfel, aici, o adevărată mitologie a negativității, dezvoltată în imagini austere şi dinamice, printr-o tehnică a notației nude, situate în strictă referențialitate, o referențialitate ce nu se suprapune concretului, ea fiind, mai curând, o proiecție oniric-fantastică a cotidianului. Emoția lirică e resuscitată astfel de o dinamică declinantă a enunțurilor, în care amprenta apăsată a agonalului pare a se instaura definitiv ("Lupoaica galbenă se-nvîrte-n jurul lunii/ şi cîinii scormone prin frunze/ urmele morților verzi şi pribegi./ Puzderie de somnambuli se-aruncă/ de la etajul nouă./ Copiii zgîrie-n oglinzi/ şi dinții le cresc deodată-n coşmar./ Bătrînul face vrăji deasupra oraşului./ La mîna stîngă are trei degete triste./ Cine-ar putea să spulbere clipa cea sumbră?/ Isus cel roşu trece singur prin mocirlă").

Fire inadaptabilă la rigorile realității imediate, poeta îşi clamează, în versuri impregnate de un retorism al depoetizării, frustrările, spaima de a trăi, dorința întoarcerii în increatul protector şi desăvârşit. Tentația regresiunii *ad uterum* devine soluția unei terori paralizante în fața unui univers exterior agresiv, nevoie a regăsirii intimității ocrotitoare, edenice, de dinainte de traumatismul naşterii ("Afară din burtă nu sînt decît dihănii şi zori sodomiți,/ ce să faci acolo sub cerul oțetos,/ cînd aici ai un văzduh c-o singură vertebră/ şi dungat ca o zebră,/ cînd burta mamei te orbeşte şi te asurzeşte,/ cînd fălcile fiarelor sînt după paravan şi te-adulmecă diafan,/ cînd craniul ți-e din petale şi nu din oase octogonale,/ cînd nu există decît un astru de gelatină,/ cu un cap paralitic de lună/ şi un soare de jeleu de portocale" – *Cer şi pămînt în burta mamei*).

Anexîndu-şi o "poză" a damnării nu lipsită de credibilitate, poezia Ruxandrei Cesereanu e dominată de revelațiile "întoarse" ale atrocelui şi ale visceralului; incantații ale durerii pure, aceste versuri îşi reclamă expresivitatea de la o poetică a imaginii fracturate, fragmentare, concentrate şi tăioase ca un scalpel, prin care sunt decupate convulsiile eului şi ale

unei lumi dezafectate. Chiar calofilia, acolo unde apare, îşi sporeşte semnificaţia prin asocierea cu senzaţia atroce, ca într-un memorabil poem, *Măcelărie-n primăvară*: "De fildeş zac vacile-n vitrină/ ca nişte domnişoare de pension./ La beregată, şirag de mărgele roşii,/ botul umed de laptele alb al morţii./ Cu nările umflate ca nişte morţi violenţi,/ vacile în aerul verde/ sunt fluturi coborînd din cer./ Mâini emaciate pe trupuri fără cap/ gâlgâie strugurele cerat al sângelui meu/ umflat de ploi şi broaşte./ Floarea de liliac îşi biciuie rochia mov/ ca pe-o femeie-ncercănată,/ călcată-n picioare, iertată şi iubită iar de la-nceput".

Formulându-şi, prin volumele de până acum, un teritoriu liric propriu, greu de confundat, în care expresionismul e trecut prin experienţele şi revelaţiile postmodernismului, Ruxandra Cesereanu se apropie, în anumite momente, de lirica Angelei Marinescu, afinitate mărturisită de altfel şi printr-un motto la un poem. Poezia sa, dominată de reflexivitate şi vizionarism, de sinceritate a autocontemplării şi de o dicţiune "crudă", are toate atuurile autenticităţii, dar şi dezavantajele unui început de manierizare.

Simona Popescu

Deşi pare mai apropiată de generația ’80 (a publicat chiar două cărți în “Colecția ‘80” a Editurii Paralela 45), Simona Popescu aparține, în opinia mea, prin vârstă, ca şi prin *cronologia* cărților, nouăzecismului. După debutul *cu Xilofonul* şi alte poeme, au urmat *Pauză de respirație* (împreună cu Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea), *Juventus* şi *Noapte sau zi.* A publicat de asemenea proză (*Exuvii*) şi o culegere de eseuri (*Volubilis*).

Tema recurentă a poemelor Simonei Popescu e cea a regăsirii sinelui, printr-un soi de arheologie lirică prin care poeta investighează diversele vârste ce-i compun/ camuflează ființa, dând acestor încercări de reconstituire a eului profund semnificația unei expieri şi a unei extaze cvasiabulice. Între fervoarea căutării propriei identități şi scepticismul ce-i erodează, încet-încet, certitudinile, Simona Popescu expune în spațiul poemului o stenogramă ce prinde, în efigia ei instabilă, evanescentă, cele mai mărunte întâmplări ale ființei. Neîncrederea în cuvânt şi în virtuțile recuperatorii ale amintirii e aproape programatic expusă. Tensiunile abil regizate în cadrul poemului între percepția senzorială cu implicații autobiografice şi notațiile intelectualiste, întreținute de un demon al lucidității, transpar mai ales în momentele în care scepticismul, revolta abia mascată sau ironia acidă ies la suprafața poemelor: “De necrezut că tu nu mai eşti decât/ o formă în mişcare/ peste care se suprapun câteva cuvinte/ mai mult ale mele mai mult ale altora decât ale tale/ o voce care nici nu e a ta/ Cum de-mi aduc aminte atât de puțin?/ (cum de-mi aduc aminte?)/ Fără rost este şi amintirea/ cum fără de rost multe lucruri sunt/ mai ales când nu e adevărată/ mai ales când e altceva/ mai ales când nici nu mai e a ta/ când nu o mai înțelegi/ când nu se mai potriveşte cu tine/ când îți pune la încercare puterea şi te umileşte (…)” (*Chiciură*).

O altă obsesie a versurilor Simonei Popescu e adolescența, vârstă nesigură, tranzitorie, lipsită de relief definit(iv), în care diversele, potențențialele voci ale sinelui se fac cu destulă dificultate auzite, iar drumul spre ceilalți e produsul unor îndelungate exerciții de autocunoaştere. O definiție a adolescenței, în versuri crispate, eliptice, descărnate, se situează în sfera aceleiaşi dorințe de autoclarificare interioară, de asceză a sinelui, definitorie pentru acest spațiu poetic definit prin interogație şi scepticism, marcat de exultanță a rostirii şi retranşare în sobrietate:

"Oooo! Tulbure adolescență/ când/ frumusețea împiedică gândirea/ şi simțămintele depăşesc cuvintele/ când cauți un prieten care să te suporte şi să aibă răbdare/ când nu-i cu putință să spui ce gândeşti/ şi aştepți să te coci să mai creşti/ până ce dai prea tare în pârg/ de-atâta sârg/ când mai crezi ca un prost în poveşti/ când cei de-o seamă cu tine se tem şi se fac/ prietenii tăi cei mai buni/ când întorci spatele celui frumos de ruşine/ că nu eşti ca el/ când ai vrea să te iubească un pic ca să-l iubeşti/ tu înmiit/ când iubeşti groaznic şi amestecat/ şi nu mai ştii ce-i real şi ce imaginat/ când te-ntorci la singurătatea ta/ şi aştepți să te salveze ceva cineva (…)".

Rescriind avatarurile propriei biografii, poezia Simonei Popescu nu e mai puțin captivată de înțelesurile lumii, care sunt însă, în cea mai bună "tradiție" postmodernă, reformulate, puse sub semnul prozaicului şi, astfel, demitizate. Conceptul cu valoare etică şi detaliul anodin sunt polii discursului liric, precum în poemul *Măsură ordine şi armonie*, în care lirismul, descentrat, centrifugal îşi dispersează prezența textuală în nenumărate răsfrângeri ale concretului, în interogații ironice, în expresii parodice ale unei revelatoare căutări a sinelui: "Prietenii sunt buni şi duşmanii răi/ măsură ordine şi armonie/ un greier mort/ gândaci în jurul lui/ o cloşcă nebună/ mâncându-şi puiul cleios/ măsură ordine şi armonie/ frunze brânduşe ciuperci/ care prietenii şi neprietenii/ că fețele lor nu spun nimic despre asta/

glas aspru şi dulce glas/ dar glasul nimic nu-mi spune/ duşman sau prieten/ greier sau gândac/ nici mersul nici mişcările din timpul dansului/ nici vorbele nici veşmintele/ nici oamenii cu care umblă (…)."

Recurgând la decupajul unor detalii revelatoare – pentru sine, dar şi pentru lumea circumscrisă liric, Simona Popescu scrie "o poezie de criză" (Livius Ciocârlie), o poezie ce înregistrează în mod autentic, într-o expresie când neutră, când implicată, spasmele gândului şi ale devenirii interioare.

Andrei Bodiu

Poezia lui Andrei Bodiu se naşte din experienţa eşecului şi a terorii existenţiale, din spasmul eşecului comunicării cu un real proliferant, ce se închide dialogului, dar şi dintr-un ascuţit sentiment al exasperării în faţa absurdului. Realitatea, lipsită de capacitatea de a se plia dorinţelor eului, cu o conformaţie incongruentă, cu sensuri care scapă percepţiei, e o monstruoasă alcătuire de elemente disparate, incoerentă şi neomogenă. De aceea, într-o astfel de realitate sentimentul dominant al poetului e acela de insecuritate, de nesiguranţă şi teroare. Cu simţurile ultragiate, eul liric se retrage în interioritate pentru a afla acolo un recurs suficient de convingător la empiria devorantă, deposedată de orice noimă, de cea mai mică ordine integratoare.

Andrei Bodiu investeşte mult, în poezia lui, în reflexivitate. Pactul autobiografic pe care-l semnează în nu puţine dintre poeme se bazează pe un precar echilibru între afect şi reflecţie, cu preeminenţa celei de a doua. Viziunea poetică se naşte, astfel, din acuitate perceptivă şi blazare, din disconfort ontic şi dez-iluzionare, după cum infuzia de dramatism a poemelor conferă acestora o atmosferă de apocalips banalizat, o acuzată tonalitate crepusculară. Fiinţa lirică îşi asumă astfel un statut agonic, în vreme ce lucrurile sunt învăluite într-un fin contur tragic, care nu exclude însă ceremonialul cerebralităţii. Ochiul poetului, receptiv la banalitate, la regresiunea realului în instinctualitate şi amorf, participă, în peniţă dramatizată, la spectacolul existenţei, pe care-l deposedează de orice aură transcendentă.

Poezia lui Bodiu e orientată spre o acutizare a senzațiilor şi sensurilor, reveria şi mirajul utopic convertindu-se într-un intens sentiment al damnării şi al pierderii de sine. Acest sentiment al damnării e relevant în lirica lui Bodiu în măsura în care el pecetluieşte o stare de frustrare de care autorul se eliberează printr-o scriitură crispată şi retractilă, asumându-şi o veritabilă poetică a fragmentarității, a notației eliptice, cu accente subiective, în care mărturisirea devine mărturie, iar detaliul nu e ridicat spre tensiunea unui sens final: "Mă grăbeam să închid/ lumina/ să alunec în patul îngust/ sufeream de dureri de stomac/ recunosc cu gura coclită/ am stins ultima țigară pe un geam/ atâtea semne mi-am spus atâtea semne/ prea multe locuri din care ieşi/ înspăimântat depăşeşti fiecare colț/ în viteză priveşti înapoi printre/ stâlpi: iubirea maşina câinele/ sapa gura mestecând în neştire" (*Cursa de 24 de ore*).

Resimțind cu oarece fervoare agresivitatea lumii în care trăieşte, poezia lui Andrei Bodiu îşi consumă energiile semantice între teroarea referentului şi puritatea autoreferențialității, între apocalipsa cotidianului şi textul poemului învestit cu vagi atribuții soteriologice. Starea de grație a poetului e lipsită însă de orice semn pozitiv, e una dezabuzată, ce-şi reprimă avânturile utopice şi-şi restrânge forța vizionară în revelația cu iz tragic. *Viața* şi *textul* sunt două realități antinomice, de neîmpăcat. Textul, care încorporează trăirea, îşi asumă riscul inautenticității şi al gratuității, dar şi al ironiei cu vibrație corosivă, intensificată până la sarcasm, ca în *Despre cum se poate citi o poezie*: "Aseară am băut o sticlă de vin cu Marius./ În cârciumă s-a aprins dintr-o dată lumina/ şi m-a întrebat cum mai merge cu poezia nu/ i-am răspuns am scuturat doar țigara/ am stins-o el mi-a spus că e în formă.// Azi mi-a spus că tot ieri l-au bătut doi tipi./ Seara târziu./ Pe stradă.// Poate erau grăbiți/ să-i scoată poezia din cap şi/ s-o atârne pe sârmă/ ca pe o rufă albă în bătaia vântului".

Imaginarul poetic, învestit cu semnul negativității, percepția tragică a lumii sunt resurse ale unui eu poetic ultragiat, pentru care existența înseamnă ostracizare şi deziluzionare, spațiu în care fiorul transcendenței e atrofiat până la dispariție, iar mirajul existenței trece într-o grilă a neantului, fiind răsturnat în grotesc şi farsă. De aceea, poate, imaginile deschiderii, ale ascensiunii şi elevației sunt atât de rare în poezia lui Bodiu. Substanța poemelor, în care resemnarea şi un fel de disperare molcomă sunt în egală măsură prezente, mărturiseşte un model liric în care sentimentul plenarității ființei nu mai are nici un corespondent real, e o aspirație vană, inconsistentă, iluzorie. Tonalitatea mai tuturor poemelor e alcătuită, astfel, din persiflaj şi ironie, din falsă identificare cu lumea şi sentiment al lehamitei, al absurdului, el însuşi banalizat.

Exigențele ființei poetice, opțiunile sale se nasc dintr-un imperativ al exorcizării şi purificării unei existențe damnate, autorul sensibilizând un scenariu liric tensionat, care actualizează conflictul – ireductibil – dintre ființă şi neant, dintre iluzie şi dezabuzare, simbolizând, în chipul cel mai autentic, o privire necenzurată asupra universului. Pierzându-şi candoarea, renunțând la beneficiile ingenuității, ființa poetică îşi asumă o incontestabilă vigoare perceptivă, o geometrie a senzorialului în care acuitatea şi sugestia se întâlnesc. Mitologia negativității, sugestivitatea agonală a detaliilor conturează un univers ce-şi amplifică desenul în vehemență şi eschatologie pură.

Nici erosul nu e învestit cu sensuri aurorale; revelația iubirii nu are deloc darul de a crea ființei un univers compensativ. Sentimentul, demitizat, e demontat, dezafectat, orfismul nu-şi află elanul transfigurator, restrângându-şi anvergura în pură mecanică rituală a gesturilor: “Era ca în fiecare după-amiază/ Ea îşi lăsa piciorul pe ultima treaptă/ În exteriorul de seră. În interiorul vag luminat./ Îşi trecea mâna prin păr când coboram/ Eu eram încă tânăr şi aşteptam”.

Renunțând la narcoza iluziilor şi asumându-şi revelațiile tragice ale durerii, poetul îşi anexează o experiență poetică nouă, prin apăsata redare a reliefului unei lumi agonice, reificate, cu care eul poetic nu poate intra în acord.

Augustin Ioan

Poezia lui Augustin Ioan îşi extrage semnificaţiile, înainte de toate, din resursele expresive ale cotidianului, un cotidian focalizat în detaliile lui cele mai intime, atomizat prin demersul analitic al poetului. Revelatoare, fragmentele realităţii se înlănţuie, se juxtapun şi se întretaie, polarizând în spaţiul poemului o puternică senzaţie de concret; în mod paradoxal,

poate, prin însumarea unor detalii încărcate de referențialitate se produce şi o anume i-realizare a spațiului exterior, o retranşare a sa în tensiunea rostirii poetice. Primul poem din volumul *Partidul poeților* (1992) are ca suport o experiență biografică ce exprimă momentul maturizării eului liric, momentul desprinderii sale de utopiile adolescentine şi al confruntării încrâncenate cu o realitate dramatic-agonală: "În armată ne-au dus cu plutonul la maternitatea cea nouă/ am cărat mese metalice/ erau grele. Hidoase./ Ştiam la ce folosesc.// Undeva se urla./ Nicăieri nu mai auzisem un asemenea urlet./ Ofițerul striga şi el să cărăm, să scăpăm odată de-acolo./ Nu putea să acopere cealaltă voce.// Frăgezimea noastră de puşti s-a dus dracului./ Printre femei cu pântecul spintecat/de durere căram paturi şi mese".

Un topos semnificativ al acestei poezii e acela al "naşterii"; părăsind orice accent idealizant, Augustin Ioan priveşte geneza propriei ființe cu o neascunsă intenție demistificatoare, ca ruptură de *Totul* originar, ca "revărsare" din matricea arhetipală a cărnii. Obsesia eului ce-şi caută identitatea în momentul propriei naşteri e turnată, uneori, în versuri în care imaginea explozivă covârşeşte sensul, fără a părăsi însă cu totul sugestia metafizică ori tonalitatea ludică. În astfel de poeme, instinctul descriptiv al poetului capătă conotații ironice şi livreşti care au darul de a relativiza referențialitatea acută a imaginilor: "Opriți în pânze, paingii tresară,/ atenți în tine cum proliferez,/ cum mă divid din massa celulară/ brusc izbucnită-n pântec de la miez.// Nu mă mai pot opri din înmulțire,/ e totul o explozie în jur:/ carne malignă, carne în neştire/ şi ritul revărsării din contur./ O să zvâcnesc acum şi-o să te doară./ Prin pleoapa de pe pântecul tău, rară,/ ca prin ochean te uită: luminez// eu, amplu, orbitor şi în rotire;/ eu, carne multă, vierme alb şi pur;/ eu, fiul tău, cu tine împrejur".

Într-o memorabilă *Poveste a vorbei*, Augustin Ioan de-construieşte mirajul țesut în jurul cuvântului, descriind cu o multitudine de detalii locul unde acesta se formează;

demistificarea vocabulelor atrage după sine dezeroizarea propriei ființe rostitoare, care nu devine altceva decât o "periferie de discurs ratat". Alcătuit în proximitatea biologicului celui mai concret, cuvântul își pierde virtuțile soteriologice cu care l-au înzestrat, de pildă, poeții romantici, rămânând o formă impură, un conglomerat de sunete şi salivă: "Pleoapele gurii. Da. Şi cerul. Dinții? Moale tavan,/circumvoluții care/ atârnă greu pe el, ca divaniții,/ întipărindu-şi curbele în sare.// Jupoi cuvintele direct din cer,/ dar din acel de secetă, din gură./ Vitrifiere. Nu salivă, ser./ Nu limbă, ci un soi de sticlă dură.// Vocea țâşneşte. Aer panicat/ în isteria liniştii totale./ Pare că sînt compus doar din vocale// în care carnea mea s-a dizolvat:/ periferie de discurs ratat./ La început au fost cuvânt şi bale".

Instinctul ludic transpare nu de puține ori în versurile lui Augustin Ioan. Poetul, ironic sau autoironic, se livrează fără reticiențe unui joc parodic sau intertextual în care referințe livreşti, date autobiografice, reflexe ale oniricului se amestecă până la indistincție. Revelatoare sunt *Fragmente*(le) *dintr-un alt poem*, în care autorul, adoptând o formulă lirică eliptică, de mare concentrare a expresiei, edifică imagini pregnante, fragmentare, neconvenționale, ale propriului sine sau ale lumii, într-un demers pur parodic şi autoparodic: "Nu eu, ci doar imagini/ cu mine:/ insectar de statui" (*O biografie romanțată a lui A.I.*) sau "Fiară. Miros de/ cuşcă abia părăsită./ Aplauze" (*Circ I*).

În volumul *Armata poporului* acuitatea viziunii pare să fi sporit, o dată cu amplificarea notațiilor cu accent autobiografic, notații ce capătă o pondere tot mai mare. În poemele care reconstituie anii copilăriei, ironia transpare tocmai din discrepanța dintre percepțiile infantile şi lumea efectivă a celor mari; eul liric focalizează realitatea prin ochii copilului, transpunându-se afectiv în acest rol şi concretizând portrete extrem de pregnante: "Trebuie să înțeleg. Sînt băiat mare şi cu capul pe umeri. O să aflu restul cînd mai cresc. În bancă stau cu mîinile la spate şi privesc fix învățătoarea căreia îi spun mamă

doar în timpul liber, iar mamei îi spun tovarăşa patru ore zilnic. Sunt două femei împrumutându-şi acelaşi corp fizic. Cap şi pajură. Să optezi. Închizi ochii şi pui degetul pe - . Noi, copiii, cînd nu ştim ce să facem, aruncăm leul în sus şi el ne povăţuieşte". Spirit febril, cu impulsuri nedisimulate, dar şi cu retractilităţi ale expresiei în spaţiul livrescului parodic, Augustin Ioan recurge, uneori, la colaje de texte, inserând în spaţiul poetic, cu un aer ludic cuceritor, enunţuri şi aluzii intertextuale, termeni argotici şi sugestii culturale. Imaginea realului capătă astfel o concretețe halucinantă, poetul trăind efectiv fascinaţia transcrierii lumii în expresie directă, constatativă; alături de notaţia brută ne întâmpină, intermitente, bruşte elanuri spre transcendent, curmate însă repede, pentru că poetul se întoarce repede în lumea concretă, absurd-tragică, ale cărei date sunt înregistrate în imagini disparate, tributare în măsură egală referenţialităţii şi imaginarului: "L-au omorît pe evreul de la coloane, ceasornicar./ Naşul tatei a vândut o vreme cuie chiar sub nasul consiliului judeţean de partid, după care s-a spânzurat./ Unchiul Milică a murit de ciroză./ Marius s-a dus cu cartul în profunzime. Mormîntul lui este lîngă mormîn-/ tul lui Milică, pe strada Eternităţii/ tulcenii mor defalcat/ fabrica Marmura se preocupă./ Cai şi valtrapuri. Defilare, iluminaţie. Fanfara marinei prin goarne scuipă la/ ai săi morţi. Împuşcă graurii, după care vine popa./ Peste un cetăţean s-a prăpuşit un balcon pe cînd îşi sorbea cafeaua la Union./ Morţii se scufundă în dealul de calcar/ pînă dau de stratul freatic./ Restul e circuitul apei în natură".

În unele poeme, autorul utilizează imagini de sursă suprarealistă, lipsite de coerenţă logică, juxtapuse în mod haotic, dar concise ca mod de structurare. Intenţiile onirice se împletesc, în astfel de poeme cu reflexele mitice sau cu apelul la resursele subconştientului. Eul liric, hipertrofiat, pare a înregistra lumea ca totalitate, ca spaţiu al interferenţelor fenomenelor şi obiectelor celor mai disparate, ca loc de întâlnire a mitului cu

prozaicul, a visului cu realitatea: “Asociația de lo Cat(h)ari, de loca(mono) ta(u)ri,/ la stația Cnossos din cartierul Militari./ Topos amnezic. Thalassa. Aletheia. Labirint din Corint. Floare albă din Pireu. Grecotei cu nas subțire? Să nu di-/ vulgăm însă,/ cât şi țigani de-ai noştri şi ei, bieții. Dar mulți./ Ierusa*limes*: Armaghedeon. Nimeni nu ne scrie aici. Oraşele patriei, alfabetizare/ Mucles. Întreaga patrie compune jalbe către administrație./ Viața e un triciclu fără ghidon. Ferestre rupestre./ Cartierul e o structură, e o ipoteză de lectură:/ păduri de axe de-ale lumii,/ de arbori viețaşi,/ de burice pământii”.

Discursuri poetice necomplezente şi necomplexate, textele lui Augustin Ioan au capacitatea efectivă de a comprima sensurile şi de a concentra enunțurile la stadiile lor minimale; de aici şi o anume crispare, voită, a frazei lirice, o tensiune subiacentă a acestor poeme ce privesc realitatea în față, cu implicare, ironie, severitate sau fascinație. Nu putem trece cu vederea arhitectura precis controlată a poeziilor, orchestrarea abilă a imaginilor în vederea construirii unui sens cât mai unitar, mai pregnant. Artizan al imaginii, spirit deopotrivă retractil şi expansiv, Augustin Ioan se singularizează prin refuzul convenționalității, al descripțiilor idilice ori al spontaneității lirice vide de sens. Poezia sa exprimă, într-un fel, obsesiile noastre, ale tuturor, într-o formă acutizată halucinant, tensionată, într-un ritual al rostirii de sine absolut convingător.

Marius Ianuş

Un personaj ciudat bântuie lumea literară românească. Şi-a făcut faimă de poet nonconformist, de om incomod, de ins cu imaginaţie anarhistă, de autor de manifeste "fracturiste". Numele lui aduce pe chipurile unora un zâmbet descurajant de

sfială ori compătimire, când nu de-a dreptul de panică. Ba chiar parchetul de pe undeva ar fi şi încercat să-l reţină pentru oarece versuri blasfemiatoare. Individul cu pricina e Marius Ianuş, nominalizat anul acesta pentru premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. Evident, faima sa l-a precedat ca o aură de cometă şi poetul n-a primit premiul. Volumul cu pricina are titlul – deloc întâmplător – *Manifest anarhist şi alte fracturi*. Să recunoaştem, cu câtă sinceritate postmodernă mai putem avea, că versurile volumului aveau de ce să scandalizeze sau - ca să folosesc un cuvânt cu rezonanţă cosmetică şi cu aromă de vomă – să oripileze gustul poetic mic-burghez. Toate aşteptările, poncifele, normele estetice, regulile moralei ori ale bunului-simţ sunt dinamitate cu ingenuă luciditate. Nimic nu scapă ochiului demitizant al poetului, pentru care realitatea nudă e singura normă estetică ce ar avea sorţi de validitate. Nici măcar cuvântul sacru al ţărişoarei nu scapă vervei sale corupătoare, dezagregante. Cine a mai auzit, scris, citit versuri precum următoarele: "România!/ Există oameni care înnebunesc/ pentru banii tăi de jucărie/ Ce-ai făcut cu mama/ O să-mi faci şi mie/ Nici nu pot să mă uit în ochii tăi// O să scriu un poem care/ o să te distrugă, România/ şi el o să fie tradus, România/ o să fiu singur şi o să fiu nebun şi/ o să mă sinucid!// Dacă vine cineva să mă scoţi din mormânt, România/ nu cred că există Dumnezeu, România/ însă în sticlele de coca-cola am spermat/ ca să rămân în burta ta, România/ copilul tău etern şi cretin, România// Am greşit, recunosc, România/ sânt un om fără bani/ pe care să-i ard/ Hristos a fost un om fără bani/ Eu sânt Hristos, România, şi mă sinucid// Sper că eşti satisfăcută, România/ Sper că vrei să faci nani, România/ Sper că ţi-ai băgat banii la cec, România/ ţi-ai întemeiat deja/ viitoarea familie, România? Nu cred că plângi pentru mine/ Nu cred că ştii să plângi, România/ Nu cred că sânt băiatul tău mic, România/ nu ştii să plângi".

Cu toate impulsurile sale iconoclaste, cu toată verva lui desacralizantă, dedesubtul căreia ghicim poetica optzecistă ori

pe cea a generației beat, în ciuda tuturor gesturilor sale de inclemență și de frondă, Marius Ianuș are capacitatea – rară – de a-și doza fervorile și de a-și calcula efectele poetice. La el, spontaneitatea și luciditatea intră cu egală îndreptățire în procesul facerii textului liric. La limita dintre experiment și postavangardă, poemele lui Ianuș ne aduc în fața ochilor realitatea așa-cum-este-ea, fără pic de transfigurare ori de edulcorare. Realitatea nu e aici nici prejudecată, nici slogan; ea *e* pur și simplu, în aceste poeme nervoase, iuți, în care imaginarul adastă, totuși, dincolo de cuvânt, într-un halou abia ghicit, abia presimțit. Avem a găsi în versurile lui Ianuș un amestec de nedesfăcut de revoltă anarhistă și de candoare, de silă neprefăcută și beatitudine camuflată a trăirii într-o lume cu sensuri dezafectate, cu un relief absurd. Un poem ce ar ilustra un astfel de aliaj e *Numai iubirea unui ursuleț maro*: "Mintea fierbe mațele te seacă pleoapele/ te dor iată concluzia unei nopți fără somn/ dar dacă m-ai lăsat măcar o dată/ să trec prin fața blocului tău cu/ ursulețul pe care-l iubeam în copilărie/ agățat de degetul mic… pe care/ mama l-a făcut cadou fetiței de la doi/ când eram prea mare ca să mai dorm/ cu el și eu i-am tras lui frate-su/ două palme pe scară Dacă/ m-ai fi lăsat să-i sucesc capul/ Oanei ca-n Breban comme il faut dacă/ nu ai fi așteptat-o ca un prost în Răcădău/ la penultima la alimentară până/ se aprindeau becurile și tu Ianuș/ uitasei ce căutai acolo și/ mergeai la Luci să bombardați geamurile/ vecinilor să vă holbați cu telescopul la stele sau/ mai târziu te duceai într-o crâșmă muncitorească/ și scriai poeme cu sinucigași Dacă/ nu ai fi dormit prin gări halucinat în drumul/ tău către iubite care te părăsiseră în vremuri de mit/ ca să le reciți apoi din Nichita sau/ să le dai iarbă cărți floricele dacă/ ți-ai fi băgat mâna între pulpele Mihaelei/ și ți-ar fi plăcut Cristina măcar/ atât cât să nu i-o duci plocon lui/ Gabi să o fi legat pe Anca de tine cu/ o curea când jucați strippoker în Berceni dacă/ nu ai fi uitat mereu să le spui ceva/ f.f. important Ceciliei, Magdei/ dacă nu și nu și nu// Acum două

circumvoluțiuni de-ale/ sfeclei tale se ciocnesc şi se cântă/ «Notre amour bibelot de porcelaine»/ de câteva ori".

Duşman şi al abstracțiunii şi al "poeziei leneşe", Marius Ianuş e, adesea, mai reflexiv decât i-ar plăcea să pară şi mai ingenuu decât ar vrea. Spațiu al tensiunilor existențiale, al angoasei şi al contingenței, al închiderii în sine şi al revărsării spre ceilalți, poemul său seamănă cu o întrupare pură dar deloc simplă a durerii de a fi, de a iubi şi a scrie într-un univers lipsit de noimă; el, poemul, seamănă cu o recluziune în vers a unei minți ce-şi asumă drama surpării identității spiritului cu lumea şi cu el însuşi. Interogațiile poetului se desfăşoară, uneori, în volutele unei frazări livreşti, sub care drama nu e mai puțin prezentă: "Cine eşti tu, Silvia? ce suflet/ cu halogen ai tu? Ce floare de carne/ a gurii ea singură un sărut? Cine eşti tu zâmbetul tău un Paris/ oraşul lumină gropițele tale?// dar tu crezi? Poate că există şi/ altă lume dar tu? Ce crezi tu?".

Incomod, lipsit de prejudecăți, poet de autentic suflu liric, anarhist şi vizionar în egală măsură, Marius Ianuş poate fi socotit, fără rezerve, o revelație a ultimilor ani de poezie.

Horia Gârbea

Horia Gârbea este, după cum aflăm dintr-o prezentare pe coperta volumului *Căderea Bastiliei*, "cel mai prolific şi polimorf scriitor nouăzecist". El şi-a exercitat vocația poetică în

volumele *Copilăria secretă* (1986), *Text biografic* şi *Proba cu martori* (1996), a scris teatru (*Doamna Bovary sînt ceilalţi* şi *Mephisto*) şi proză (*Misterele Bucureştilor, Căderea Bastiliei*).

Dacă în poezie Gârbea caută să-şi armonizeze trăirile cu o lume convulsivă, lipsită de coerenţă, plasându-şi textele la limita dintre autenticitate şi disimulare, teatrul conţine, în cea mai mare măsură, energiile demistificatoare ale scriitorului. Cele trei "texte pentru teatru" din volumul *Doamna Bovary sînt ceilalţi* (*Doamna Bovary sînt ceilalţi,Pescăruşul din livada cu vişini* şi *Stăpânul tăcerii*) aduc în scenă personaje simbolice, cu "ereditate" literară încărcată, dar şi cu identitate fluctuantă, ce derivă din voinţa scriitorului de a-şi elibera personajele de orice canoane sau tipare caracterologice. (De altfel, nu scrie oare Horia Gârbea însuşi undeva: "Ştiu cât de minunat e să crezi că tu nu mai eşti tu. Că intri în pielea lor sau ei într-a ta"?). Printr-o astfel de permutabilitate a caracterelor, figurile personajelor capătă dimensiuni şi perspective noi, eroii îşi împrumută unii altora gesturi, trăsături sau atitudini, astfel încât ele capătă, până la urmă, alcătuirea unor palimpseste tipologice; cititorul recunoaşte, dedesubtul trăsăturilor de acum ale unui personaj, trăirile de altădată ale altuia, sau gesturile îşi modifică semnificaţia, sunt refuncţionalizate. Evident, principala miză a pieselor lui Horia Gârbea e tentaţia demitizării literaturii, vocaţia parodică sau ironică prin care faptele şi atitudinile, dar şi tradiţia literară sunt relativizate, puse sub semnul întrebării sau însoţite de acolade ironice şi ludice.

Mephisto (1993) e un text dramatic născut din aceeaşi nevoie a autorului de a repune în discuţie miturile umanităţii, de a le sesiza structura şi finalităţile, printr-o percepţie lucidă ("Nu ne putem permite luxul de a ne abandona personajele şi replicile strălucite cu care civilizaţia ne-a dăruit"). Instinctul parodic, verva polemică şi vocaţia de-construirii unor mituri ale umanităţii sunt şi mai evidente în celelalte texte ale volumului, *Miss Waterloo*, *Ion Vodă sau Implementarea* – unde

personalități sau evenimente semnificative ale omenirii sunt recitite în grilă ironică, amplitudinea gestului eroic fiind redusă la sensul minor al oportunismului. Limbajul acestor "texte pentru teatru" e fluid şi fluctuant, replicile sunt adesea memorabile, spumoase, cu ricoşeuri intertextuale sau cu foarte evidente accente parodice. În numele libertății de mişcare a personajelor, autorul a estompat contururile lor, le-a diminuat prestanța, relativizându-le trăsăturile până la anonimizare, care e, de fapt, o altă formă de legitimare a personajului, ce-şi modifică mereu conformația şi articulațiile caracterologice.

Căderea Bastiliei (1998) confirmă vocația epică a lui Horia Gârbea. Textul e greu de clasificat, datorită polimorfismului său, datorită identității sale duale; el se situează la limita dintre ficțiune şi nonficțiune, la intersecția biograficului şi a imaginarului. De altfel, într-un ipocrit-ironic *Avertisment* autorul ține să precizeze că: "Faptele relatate în textul intitulat *Căderea Bastiliei* sunt produsul fanteziei autorului, care nu poartă răspunderea pentru eventualele coincidențe. Identificarea unor personaje cu persoane reale constituie un abuz de interpretare de care autorul înțelege să se apere pe toate căile legale. Instituțiile publice şi private la care se fac referiri nu au nici o legătură cu instituțiile similare din realitate, acestea din urmă fiind, dimpotrivă, vrednice de laudă şi respect. Se atrage atenția de la început distinşilor cititori că în textul *Căderea Bastiliei* nu apar personaje pozitive, nici situații fericite sau măcar favorabile. Persoanele care nu pot suporta această stare de lucruri sunt rugate să evite lectura."

Evident, cititorul trebuie să perceapă aceste aserțiuni paratextuale cu precauția cuvenită unui construct relativizant-ironic şi parodic, adică trebuie să înțeleagă exact *reversul* a ceea ce autorul afirmă, cu atât mai mult cu cât, în Postfața cărții (cu subtitlul *Nu credeți în "Avertisment*"!), Dan-Silviu Boerescu observă, în acelaşi ton "jucat" polemic şi cu aceleaşi accente ironice: "Faptele relatate în textul intitulat *Căderea Bastiliei* nu

sunt decât în foarte mică măsură produsul fanteziei autorului, care a provocat, deloc inocent, o sumedenie de coincidențe cu viața reală. În plus, identificarea unor personaje cu persoane reale nu prea constituie un abuz de interpretare şi nu văd cum autorul s-ar putea apăra folosind vreuna din căile legale (…). Instituțiile publice şi private la care se fac referiri sunt bucățele rupte din instituțiile similare din realitate, acestea din urmă nefiind, o ştim prea bine, vrednice de laudă şi respect".

În fapt, textul narativ al lui Horia Gârbea e un fel de rescriere carnavalescă şi parodică a *Crailor de Curtea-Veche*, o incursiune epică în boema literară bucureşteană de la sfârşitul veacului XX, prin care sunt detaliate profiluri, caractere, moravuri, într-un desen epic destins, cu enunțuri când dilatate, când contrase, animate de vervă caricaturală şi de umor livresc. De altminteri, ce e drept, țesătura narativă a cărții e întretăiată de tonalități epice foarte diverse în care insertul intertextual şi detaliul biografic se intersectează, dând cărții un caracter neomogen, dar cu atât mai dinamic. Instanța naratorului, estompată de neutralitatea persoanei a treia e caracterizată, astfel, de o mare disponibilitate, chiar de mobilitate în schimbarea perspectivelor narative.

Cartea începe prin retranscrierea parodică a cunoscutei nuvele kafkiene *Metamorfoza*, pe care se pliază inflexiuni caragialeşti ("Într-o bună dimineață, când Aldu Rădulescu se trezi în patul său după o noapte de vise stridente, se pomeni prefăcut într-o insectă scârboasă. Se simțea un gândac, o coropişniță, un vierme nenorocit. Se vedea enorm şi simțea monstruos. Ce-i drept – băuse în ajun. O cronicărească de doi bani, mică, strâmbă şi cu fundul mare îl înjurase în cea mai importantă şi mai căcănărească revistă literară. Spunea că e vulgar, primitiv şi că făcuse concesii unui stil de maidan, împins la asta de editor. Astfel că romanul lui nu era decât un surogat de duzină") şi se încheie tot cu o trimitere intertextuală, de astă dată la *Divina Comedia* ("Aldu Rădulescu se trezi într-o

dimineață, după aceste cumplite întâmplări, şi simți că s-a rătăcit într-o pădure adâncă (…). Aldu o contemplă fără să poată pleca şi fără să priceapă o vreme nimic din ceea ce se petrecea acolo. Apoi înțelese că nu era decât iubirea care rotea sori şi stele").

În aceste două aluzii intertextuale ce încadrează "destinul" epic al personajului principal sunt cuprinse o suită de întâmplări, de evenimente narative care ne introduc în mediul scriitoricesc bucureştean; intrăm prin redacții, bântuim prin cârciumi, gustăm atmosfera Muzeului Literaturii Române, recunoaştem figuri şi ticuri ale unor scriitori mai mult sau mai puțin cunoscuți. Stilul e suculent, cu determinații ludice şi trimiteri livreşti, are farmecul mistificărilor şi al demistificărilor, e memorabil şi savuros. Cartea lui Horia Gârbea e o scriere polimorfă, cu nenumărate fațete şi dimensiuni, constituindu-se ca un discurs epic necomplezent, mobil şi demitizant, ce transcrie avatarurile unor personaje iluzorii, cu statut incert, referențiale şi utopice în acelaşi timp.

George Arun

Nimic mai departe de retorica insurgenței ori de gesturile iconoclaste decât poezia lui George Arun. Poetul îşi construieşte cu calm şi împăcare de sine viziunile, nu se lasă sedus de avangardisme de paradă, ori de efecte de revoltă ieftine, edificând, dimpotrivă, un spațiu liric al desfăşurărilor afective

detaşate, ponderate, ce nu ies decât arareori din matca firescului şi a măsurii.

Chiar versurile în care sunt turnate proiecţiile şi fantasmele eului liric au tăietură suplă, amplă, cu un ritm egal cu sine, dedicat unei fervori camuflate şi unei exacerbări reculese. Sunt imagini ale unei existenţe de nu comune, atunci măcar având aparenţa ternului, a gestului neînsemnat, lipsit de anvergură simbolică ori de vreo aluzie mitizantă. Nu mi-ar fi greu să ilustrez cele spuse mai sus cu versuri precum: "Pe urmă am tras un cerc potrivit de mare/ l-am împodobit cu pitricele şi am început să mă plimb/ e greu să fii singur Emanuel îl întreabă lăptăreasa în dimineţile de duminică/ ghetele mele de culoarea porumbului se uscau la soare/ erau zece ceasuri aveam/ destui prieteni îmi aduceau zahăr candel îl cumpăram/ să fie cât de mult să avem/ fanfara cânta în parc pe urmă trompetiştii au stat jos/ copiii aruncau cu pietre şi plângeau/ primarul oraşului a venit într-un cărucior cu rotile/ şi-a scos cascheta şi I-a salutat pe trompetişti/ ea mergea de mână cu fratele ei/ tata s-a sculat să închidă robinetul care / curgea pe urmă s-a culcat la loc/ era unş'pe ceasuri ploua şi mie îmi alunecau ghetele pe zăpada/ fleşcăită câinii picoteau pe o bucată de asfalt aburind/ vara adormeam cu fereastra deschisă/ perdeaua se umfla ca o pânză de/ corabie şi eu chocoteam sub plapumă/ într-o zi a venit la noi un/ străin şi a zis să nu mai aşteptăm la tren că nu mai vine/ eu am spus bine şi m-am dus la ghetele mele/ erau aproape uscate şi m-am aşezat în iarbă".

Poet al cotidianului George Arun e doar în măsura în care versurile lui ascultă de tribulaţiile trupului şi ale biografiei zilnice. El şi-a creat chiar un personaj ficţional (Emanuel), nu mai puţin reprezentativ pentru postura sa diurnă ori pentru dispoziţiile lăuntrice adânci: "Câteodată sunt sigur că trăim într-o lume bună/ ne culcăm şi dormim în ea dimineţile cu aceeaşi furie de/ oligofren cercetăm adevărul/ aş putea inventa o tristeţe mai mare decât mucegaiul din/ pantofi de vinilin ai doamnei/

Veturia aş putea în neştire să-ți mângâi părul în imaginație/ Letiția// Dar înalte idealuri mă trag corect în realitate/ mâinile mele se înviorează ca două animale de curte/ mă privesc cu căldură roşesc şi îmi e drag de mine ca în copilărie/ chiar acum când cuvintele îmi astupă gura ca un pumn de cireşe de mai/ chiar acum când mă îndrept curajos spre frumoasa vârstă de treizeci de ani".

"Ceremoniile intimității" pe care le descifrează Mircea Martin în aceste poeme nu au mai puțin îndărătul lor suave instanțe morale ori halouri alegorice transparente, dedesubtul cărora vom putea ghici reflexele unei poetici/ poietici implicite, precum şi un joc resemnat al poetului situat între cuvânt şi lume, între realitatea dizarmonică şi transparența evocatoare, atât de fragilă a verbului.

Iustin Panța

Iustin Panța e, fără îndoială, unul dintre cei mai semnificativi scriitori ai generației '90. Volumul său de debut, *Obiecte mişcate* (1991), se detaşa prin fermitatea opțiunilor artistice şi prin siguranța conturării unui spațiu poetic individualizat cu destulă fervoare a dicțiunii. Autorul focalizează, în aceste versuri în care poeticitatea e un revelator

al interiorității celei mai decomplexate, "scene" de aspect simbolic, prin care prozaismul e împins în spațiul ritualicului, iar derizoriul nu face altceva decât să camufleze ecouri ale unei transcendențe abia presimțite, mereu amânate. Se poate remarca aici o poezie a obiectelor "mişcate" de impulsul afectiv al unui eu extrem de mobil şi de disponibil pentru cele mai disparate emoții ori percepții. Senzorialitatea acestor poeme nu poate fi pusă la îndoială, însă ea e subsumată unei viziuni lirice în care obiecte precum vaza, eşarfa violetă sau bomboniera au sensul unor revelatoare ale conştiinței, configurând o poezie de atmosferă, în care universul e sesizat la nivelul nuanțelor sale infinitezimale.

Celelalte volume ale lui Iustin Panța, *Lucruri simple sau echilibrul instabil*, *Familia şi echilibrul indiferent* etc., completează un spațiu poetic cu o identitate proprie, în care discursul liric fuzionează cu narativitatea, iar textele au un caracter centrifugal, deschis, în care predomină ambiguizarea lucrurilor "simple". Poetul pare a se situa în postura unui hermeneut al înțelesurilor lumii, pe care le structurează în universul poemului, unificând disparatul şi expunând relațiile subtile dintre "obiecte" şi întâmplări: "Cunoaşterea este o țesătură de înțelesuri, în care aduci/ chipurile şi întâmplările din fața ochilor tăi – sufleteşti şi trupeşti -/ în tapiseria cu forme şi povestiri care îți fac ție viața, amintirea/ înțelegerea ta prin lume". Textele poetice ale lui Iustin Panța se caracterizează tocmai prin numeroasele irizări ale viului, ele adăpostesc antinomii de neîmpăcat, absorbind în țesătura lor refulări şi indispoziții afective, exultanțe şi exasperări, dar şi o irepresibilă vocație a demitizării. Aceste poeme, situate între viață şi text, marchează un demers stilistic dominat de sinceritate, o sinceritate asumată cu discreție, dar şi cu o limpede capacitate de înțelegere a propriului sine. E vorba de nişte texte "de frontieră", unde liricul şi epicul se află la confluență, unde mărturisirea se revarsă în meditație, iar reflecția austeră, tăioasă,

anticalofilă primeşte carnaţia faptului trăit, poartă, în filigran, pecetea biograficului, a datelor personale ale eului. În acelaşi timp, chiar dacă "dramele" interioare ale autorului nu sunt de genul excepţionalului, având o restrânsă anvergură afectivă, fiind mereu parodiate, scriitorul deţine capacitatea de a le da o strălucire aparte, integrându-le într-o ordine poetică şi existenţială ce are funcţia de a le consacra, într-un anumit fel, relevându-le o perspectivă a lor neaşteptată, surprinzătoare.

Nu sunt puţine, în aceste volume, nici meditaţiile "grave" despre iubire, despărţire, suferinţă. Gândirea poetică operează, în astfel de pasaje, analogii şi disocieri suple, pe un ton lipsit de patetism, de o neutralitate a scriiturii căreia îi place mai mult să sugereze decât să spună lucrurilor pe nume: "Iubirea adevărată, dar brută, se sublimează în voluptatea de a suferi pentru cel iubit. Cred că există stadii ale iubirii, cel mai înalt fiind acela al dăruirii-generozitate. Generozitatea iubirii se dovedeşte prin voinţa şi puterea de a-l lăsa pe cel iubit să renunţe la tine, dacă aceasta îi e voia, tu păstrându-i pentru totdeauna acelaşi sentiment atoatesuperior. Ce se întâmplă mai apoi cu tine? Dacă ai ajuns în acest stadiu, inima se bucură pentru cel căruia i-ai dăruit libertatea. Un singur lucru te frământă: dacă cel iubit înţelege libertatea de-a alege între bine şi rău; te preocupă alegerea lui: spaţiul de departe (de cele mai multe ori el se îndepărtează de tine, vrea să te uite şi să-l uiţi), temporal de aproape şi permanent."

E surprinzător, în aceste poeme, modul în care amestecul genurilor literare, intersectarea epicului cu liricul, a reflexelor realului cu exerciţiul evocator produc o suprapunere sau juxtapunere de scrieturi distincte, ce se contaminează reciproc, punând în evidenţă, de nu adevăratul chip al poetului, atunci unele din măştile sale stilistice specifice. Echilibrul – "instabil" – al poemelor lui Iustin Panţa rezidă în dozarea cu măsură a referenţialului şi confesiunii în spaţiul textual, dar şi în coerenţa de viziune ce ni se oferă, cu luciditate ideatică şi ardenţă

imagistică, aici. Pe de altă parte, abordarea realității în text, repercutarea livrescului asupra trăitului, corespondențele dintre verbele a *scrie* şi *a trăi* sunt doar câteva dintre obsesiile ce se regăsesc în multe dintre poemele lui Iustin Panța, precum în cel care urmează: "Doar o simplă înşiruire de cuvinte pe hârtie, scena a rămas în ascundere -/ am umplut câteva pagini, multe rânduri minore,/ am mototolit foile de hârtie într-un ghem/ de mărimea unui cap de pisică/ şi l-am lăsat pe masă./ Am stins lumina/ (era noapte târziu),/ m-am întins pe pat cu ochii închişi./ Au trecut câteva zeci de secunde – un timp în care nu s-a petrecut nimic./ Apoi am auzit în cameră zgomotul,/ mi-am încordat auzul, am deschis ochii,/ de parcă aş fi vrut să aud şi cu ei:/ în interiorul camerei mele scena pe care voisem s-o descriu se petrecea întocmai,/ doar că în întuneric nu zăream personajele" (*Insucces răzbunat*).

Iustin Panța e un poet cu o foarte acută conştiință postmodernă, marcată de vocația descentralizării, a interferării formulelor şi stilurilor expresive, dar şi de pasiunea desfacerii de orice tabuuri sau tipare estetice prestabilite.

Nicolae Coande

Autor, până acum, după ştiința mea, a două cărți de poezie (*În margine* şi *Fincler*) Nicolae Coande are toate atuurile (dar şi dezavantajele) unui poet reflexiv, tentat mereu nu doar de relieful aparent al lumii, ci mai ales de esențialitate, ispitit, cu alte cuvinte, nu atât de concretul palpabil, cât de zona

imponderabilă a posibilului, extrasă cu grijă dintr-un imaginar ce dezvăluie chipurile neştiute ale infrarealităţii. Nu e de mirare, aşadar, de ce poetul preferă notaţiei precis articulate, dinamicii mimetice, o poezie cu iz parabolic, ce are aspectul unui palimpsest: dedesubtul textului îmbibat de referenţialitate se străvede, într-un reflex translucid, un subtext încărcat de conotaţii autoreferenţiale, în care meditaţia e relativizată de ironie, iar instinctul parodic e grefat pe un echilibrat simţ etic. Din această perspectivă, cele mai multe dintre textele lui Nicolae Coande par să fie dominate de o poetică a deriziunii subtile, ce are darul de a detensiona elanul liric, astfel încât transcrierea datelor realului nu e decât un simplu pretext pentru retranşarea în spaţiul protector al poemului sau al propriului sine. Lipsit de retorism, poemul invocă, în tectonica sa adesea convulsivă, o realitate simbolică în care deziluzionarea este doar emblema unei lirici pentru care interogaţiile ţin locul răspunsurilor ferme, iar certitudinile – câte sunt – nu reprezintă decât alibiuri ale unor îndoieli adesea dramatice: “După treizeci de ani antiretorica faimoasa abilitate/ tehnica/ să faci şi pietrele să plângă/ în vreme ce oamenii de cremene-au rămas/ arta magiei care face broasca frumoasă – să înşele/ poezia/ şi să ne înşelăm atât de mult cu toţii?/ O insulă de dulceaţă nu este lumea asta înconjurată de ape/ şi multe iluzii/ dar câteva superbe pretexte de a trăi/ vom găsi mereu – o poezie un surâs /dragostea unui bărbat pentru femeia care i-a inspirat/ acea poezie/ tinereţea dusă cu celelalte daruri la râu:/ uite /nu s-a mai întors deşi am aşteptat-o o vreme./ După treizeci de ani nostalgia? Deasupra frunţii/ un soare protector?/ Textele halucinante ale adolescenţei simulările alterităţii?/ chiar aşa – poezia ?/ Copleşit de atâtea daruri mă voi trezi într-un târziu/ sau poate niciodată.”

Nu puţine dintre poemele lui Nicolae Coande sunt structurate în virtutea unei antinomii ce-şi trimite ecourile şi energiile semantice într-un spaţiu liric dominat de căutări şi irizări ale spaimei de a trăi, de vocaţia actului şi de bruşte

prăbuşiri abulice. Există, pe de o parte, o reală propensiune spre patetism, spre sinceritatea dicțiunii, care însă, pe de altă parte, e mereu relativizată de apelul la luciditate, dar şi de transcrierea unui real prozaic, derizoriu, deposedat de idealitate. Din această permanentă oscilare între avânt şi renunțare, între elanul utopic şi dezabuzare rezultă poeticitatea, o poeticitate în mod cu totul limpede eliberată de fior nostalgic sau integrator, având, din contră, o conformație entropică. *Un paşaport colectiv*, de pildă, e un poem pornit în căutarea identității naționale, un poem în care se regăseşte, într-o formă vag narativă, un topos-atopos al contrastelor ireconciliabile ce dau relief propriu spațiului balcanic: "O țară pierdută ca un copil în târgul stelelor o țară/ învinsă dar nu ca o femeie în dragoste/ (astăzi femeile învinge şi aici – ce disperare…)/ bătută la un straniu pocher cu adversari invizibili o țară/ cu alexandrini jugulați/ de topica urlată a haitei – barbarii au fost ultimii delicați/ poate/ ultimii poeți/ o țară cu surâsul la rever/ ca o garoafă uscată/ plânsul ei desenează o hartă pe creier o moară de vânt/ o spadă captivă/ o țară cu un singur poet câtă tristețe țară de paşale/ ținut de cadâne pământ de ghiauri/ o patrie de sârmă ghimpată în care inimi mor agățate/ patrie cu iadul la vedere – prevăd ceva în viitor/ eu profetul acestui popor cu muza adormită:/ o biblie națională cu pagini netăiate niciodată citite -/ un paşaport colectiv".

În margine este expresia emblematică a condiției unui poet condamnat la contemplație, pentru care implicarea existențială pare utopică, iar energia vitală o mistificare. Poetul se găseşte aici, "în margine", într-un teritoriu nedefinit ("nicăieri între cer şi pământ nu-mi găsesc locul") în care voluptatea de a scrie se conjugă cu exilul existențial mărturisit ("aici în mărginime îmi e bine/ în anul treizeci şi trei eu venind de la şes cu tălpile goale/ țin cu grijă în mână propria mea cenuşă – am scris/ cât am scris/ cu capul în nori şi cu picioarele în copci de gheață/ şi întorcându-mă în plin întuneric cu o iuțeală pe care n-o ştiam/ văzui că soarele din fața mea se aprinde şi-n ceafă/ în

anul treizeci şi trei – fiecare cu ale lui – am spart în dinți/ fiola atâtor nopți de lene ignoranță şi beție/ nu mai sunt tânăr scriu şi am vârsta/ celor ce sunt în exil pe pământ").

Poet şi, în acelaşi timp comentator al literaturii, Nicolae Coande cunoaşte foarte bine "regula jocului" literar. El e spontan şi, totodată, dominat de o temperanță dictată de reflexele lucidității, îşi expune propriul eu cu măsură, dozându-şi cu grijă efectele, sau, alteori, lăsându-se târât de fervoarea dicțiunii. E un caz tipic de poet ce-şi înregistrează cu circumspecție trăirile, camuflându-se necontenit, pe măsură ce se dezvăluie.

Ioan Radu Văcărescu

Cu o viziune similiapocaliptică se deschide primul volum al lui Ioan Radu Văcărescu, *Exil în oraşul imperial* (1992), însă luminozitatea sumbră a agonalului e prezentă şi în *Melancolii retorice*, cartea din 1994. Nu e vorba însă de o apocalipsă desenată în tonuri groase, în tuşe expresioniste, ci de una ce-şi estompează acuitatea în nostalgie, în timp ce angoasa e

transferată în registrul melancoliei şi al unei reverii contemplativ-ironice. În fapt, viziunea de ansamblu este mai degrabă auroralã decât apocaliptică. Poetul e un blagian trecut prin postmodernism, o ființă lirică ce aşteaptă cu înfricoşare şi detaşare să ia cunoştință de spectacolul suav şi atroce al lumii, să perceapă cu voluptate palpitul generos al lucrurilor, prezența lor inefabilă şi stringentă, ce se dăruieşte cu discreție ori cu nesaț simțurilor (“O să mă credeți dacă vă spun că există/ o prezență intimă în preajma lucrurilor doar atât/ că aşteaptă cu porii astupați de nisipul indiferenței/ lucrurile nu sunt mute ele vorbesc/ printr-o aureolă proaspătă şi fugară” – *Agrafa galbenă*).

O poetică a candorii, fragilității şi senzualității ni se dezvăluie în unele poeme, în care vibrația afectivă, netrucată, irizează, cu un fel de voluptate a rostirii pure, țesătura versurilor, întreținând iluzia participării la misterii ori himera unei trăiri în preajma epifaniilor. Situat între aşteptarea contemplativă şi “dorul faptei”, poetul percepe universul într-un soi de extază senzualistă, alcătuită din mirări şi gesturi neduse până la capăt, din tandrețe şi melancolie; clipa de iubire este, la rându-i, ritualizată, poartă pecetea unei solemnități discrete (e drept, uşor mimată), ce ascunde în efigia ei înfiorări şi palori subite, irizări ale nepătrunsului şi palparea lumii imediat perceptibile. În fapt, aceste versuri se nasc din ecoul unei transparențe ceremonioase, arhitectura lor fluctuantă urmează fără greş mirajul şi ponderea lucrurilor, realitatea şi irealitatea iubitei, clipa de aşteptare îngânându-se cu aceea de participare ritualică la taina dragostei: “Stai lângă mine şi aştepți/ cu nările subțiri pipăi vântul fiorul/ toamnei priveşti fix undeva în depărtare/ îți privesc dulceața de castană şi miere/ a ochilor şuvițe se răzlețesc pe frunte/ îți mângâi trupul zvelt de tânăr gutui/ şi pielea lucioasă ca frunza arborelui de/ grape-fruit îți cuprind gleznele din/ lemn de sânger şi genunchii albi/ din coajă de mesteacăn” (*Expresionism*).

Toposul exilului, trasat de poet într-o peniță calofilă, capătă rezonanțe livreşti şi se înscrie pe orbita unei imagistici

baroce. “Oraşul imperial” are o rezonanţă fantastă, e determinat de o geografie mitică, ce *transcende* empiricul pur şi simplu, înscriindu-se în idealitate şi exorcizând demonia clipelor. Senzualismul eterat al lui Ioan Radu Văcărescu, alcătuit din frustețe şi irizări himerice, se înscrie cu detaşare în acest spaţiu al melancoliei şi iluziei, în acest decor de burg transilvan în care ecoul timpului trecut e atât de viu. Lucrurile însele au, pentru poet, o anume transparenţă ontologică, înscriindu-şi relieful în spaţiul mitic al alcătuirilor arhetipale, nesupuse efemerului şi precarităţii. *Transparenţa* este, în fond, nu doar o însuşire a lumii, ci chiar normă a viziunii lirice, program poetic şi imperativ gnoseologic, e un mod de a străbate coaja lucrurilor şi de a le lumina lăuntrul, de a vedea ce se află dincolo de statura lor apodictică, de a le palpa misterul şi magia tainică pe care de-abia le sugerează o aparenţă, o formă, un contur: “Te-ai retras în spatele paravanului/ în lumina sumbră de august care mângâie/ mătasea neagră neglijent aruncată pe covor/ mănuşile dantelate le-ai aranjat pe masă/ lângă farfuria uriaşă de lut încărcată de gutui pufoase/ pantofii cu toc enorm care încă mai păstrează/ căldura tălpilor tale zac lângă pat alături/ de sandalele sidefii cumpărate ieri pe bani grei/ pe cuvertura stracojie cu franjuri lungi răsuciţi/ brăţări de-argint/ şi inele de aur cu pietre/ de-ametist şi rubin le-ai abandonat cu indiferenţă/ la fel cum aşezi acum jacheta de velur pe rama/l ucioasă a paravanului apoi fusta în carouri/ cu acelaşi firesc peste ea o să cadă pe covor/ acolo unde roşu se-mbină cu ocrul şi cu negrul/ mătăsii chiar lângă vaza de cobalt răsturnată cu gladiole cu tot cu apa inundând lâna cea moale/ eu le privesc şi nu-mi pot desprinde pleoapele/ şi lumina pătrunde în valuri sumbre prin fereastra/ ovală vopsită în galben şi nici nu-mi dau seama/ cum dintr-o dată paravanul de lemn de palisandru/ a devenit transparent şi tu ai devenit transparentă/ şi eu am devenit o umbră de august care priveşte/ trup de suflet prins/ în capcana desăvârşită a negativului,

aproape şters/ memorie devenită *absentia* – ritual al melancoliei" (*Transparenţe*).

Citim în versurile lui Ioan Radu Văcărescu nu doar o astfel de poetică a transparenței şi rememorării elegiace ori a încrustării himericului în filigranul poemelor, percepem aici şi o retorică a empiricului, o poezie a banalității, prin care spațiul realului este circumscris cu acuitate vizuală şi pregnanță imagistică.

Nu jocul transcendenței ori al iluziilor e înscenat în poemele de acest tip, cât mai curând notația aparențelor, decupajul detaliilor cotidiene, lipsite de dimensiuni metafizice. Biograficul şi prozaicul sunt impuse ca regulă a rostirii, în versuri ample, aluvionare, într-o expresie a cotidianității expusă în spirit postmodern, cu inevitabile accente parodice şi (auto)ironice: "Autobusul e aproape gol e noapte stau în spate/ pe bancheta de lemn cu bidioanele de lapte în brațe/ satul Şelimbăr a rămas în urmă/ nu se vede nimic în afară am putea merge oriunde/ spre nicăieri de exemplu/ la lumina palidă a becului din cuşca şoferului/ poetul Mircea Ivănescu deschide o carte foarte groasă şi citeşte/ alături pe bancheta din față unde s-a aşezat e o plasă/ de nylon cu peşte congelat (…)". Cumpănindu-şi versurile între ritualul transparenței şi luminile agonice ale cotidianității, gândul poetic al lui Ioan Radu Văcărescu e tentat când de elanul spre exterioritate, când de exilul interior, desenat în regim meditativ şi elegiac, ori în registrul uşor ludic îngăduit de o fantezie retranşată în sine, ce şi-a făcut din melancolie o retorică şi din nostalgie un canon fragil şi suav.

Dumitru Crudu

Escamotând cu orice chip idealul şi aruncând o lumină transfiguratoare asupra derizoriului de fiecare zi, Dumitru Crudu

mizează, în volumul său de debut, *Falsul Dimitrie* (1994), pe un anumit polimorfism imagistic, pe o descentrare semantică benefică, cel puțin din unghiul autenticității. Prin această ambiguitate structurală, dar şi prin duplicitatea înscenată cu destulă grație, poetul vrea să redea (în)tocmai polimorfismul deconcertant al realului, ca şi aporiile propriei viețuiri. De altfel, o dominantă a acestui volum este găsirea/ pierderea propriei identități, din unghiul relației antinomice între mască şi chip, între aparență şi esență. Poemul *dimitrie* e cel mai relevant în această privință, a asumării propriei ființe în concretitudinea şi visceralitatea sa: "eu sunt şobolanul şi eu sunt viermele/ eu sunt fluturele care zboară prin aer/ noi cu toții suntem cei care mergem/ pe pământ şi ne târâm în coate vocile/ noastre nu se aud sunt silabe slabe dar uneori noi ne vedem eu sunt şobolanul/ care îşi scoate capul dintr-o gaură veche ştiu/ că sînt urît şi din cauza asta sufăr enorm/ iar eu sunt viermele/ care mişună prin bălegar/ şi eu am complexe dar vine seara şi ea mă ia/ în palmă şi se joacă cu mine noi cu toții sîntem/ singuratici singuratici şi suferim enorm/ din cauza asta iar eu sunt fluturele care/ zboară pe sus şi eu sunt singur singur şi mă/ înspămînt uneori cînd mă uit în oglindă".

Născându-se din antinomia naturalețe-poză, viziunile poetice ale lui Dumitru Crudu se hrănesc, s-ar spune, dintr-o spontaneitate studiată, dintr-un vitalism cenzurat de un temperament retractil, şovăielnic, ispitit de gesturi ample, dar incapabil să le execute, datorită exigențelor unei lucidități care îi temperează mereu exultanța, geometrizând trăirile sub impulsul ironiei şi autoironiei ("dimitrie nu bea niciodată un pahar până la fund/ el pe masă mai are vreo şase pahare/ dimitrie ridică mâinile în sus/ şi se contrazice/ acum ca o draperie la geam dimitrie/ iese din casă/ ca şi demetrios/ care merge în fața sa/ şi uşa la fel o lasă deschisă").

Cea de a doua carte a lui Dumitru Crudu, *E închis vă rugăm nu insistați* (1994), explorează cam aceeaşi zonă a unei

biografii ficționalizate, în care cuvintele caută să dea trup semantic unor gesturi voit banale ori unor atitudini de o sentimentalitate autopersiflantă. Poetul, notează Marin Mincu, "mimează un ton naiv, o retractilitate infantilă, propice de fapt prizei orale de structurare a rostirii poetice". Percepțiile eului, intense, lipsite de echivoc, stau sub semnul vizualului. Privirea e cea care ia în posesie realul, transformând vederea în viziune şi anexându-şi, totodată, zone ale derizoriului existențial; un grad zero al scriiturii se instaurează în câmpul semantic al poemului, care înregistrează lumea în aparențele ei nude, cele mai explicite, mai lipsite de implicații subtextuale şi intertextuale. În poemul *dimitrie*, ochiul poetului focalizează mai întâi realitatea derizorie, pentru ca mai apoi să adopte o viziune integratoare, marcată de înfiorarea erosului: "am apăsat întrerupătorul/ şi deodată s-a făcut/ lumină/ şi deodată am văzut/ scaunele am văzut/ masa/ am apăsat/ întrerupătorul/ şi deodată am văzut/ patul am văzut/ cearceaful am apăsat/ întrerupătorul şi deodată/ s-a făcut lumină şi te-am văzut".

Alteori, sentimentul solititudinii e dominant, izolarea fiind provocată de o retragere a obiectelor, de o "eclipsă" a lumii şi, implicit, de o alunecare în propriul univers interior al eului ("mesele l-au părăsit/ scaunele l-au părăsit/ lingurile, paharele/ toate toate/ l-au părăsit/ cănile măturile/ şi becul din tavan"). *Şase cînturi pentru cei care vor să închirieze apartamente*, a treia carte a poetului, e şi cea mai abil construită, regizată în virtutea unei coerențe accentuate a poemelor. Amestecul de histrionism şi visceralitate persistă şi aici, unde ipostazele eului par unificate de voința autocontemplării iar lamentația îşi preschimbă efluviile elegiace în reflex parodic demitizant ("de unde această frică Doamne/ în mine când eu te invoc/ în întunericul care creşte în mine/ Doamne Isuse Hristoase eu/ stau beat pe pat şi mi-e frică/ mi-e frică de tine/ capul mi se învîrte în pat ca/ pe valuri şi nu pot să adorm/ în camera vecină cineva rîde/ de mine poate eşti tu/ Doamne/ Doamne Isuse Hristoase/ în

camera vecină/ nu eşti oare tu/ apartamentul nr.27 bl.5/ str.Memorandului unde în fiecare seară/ toți se întorc beți/ cu troleibuzul nr.7/ şi vorbesc despre mine" – *De unde această frică Doamne*).

Vizionarismul metodic şi parodic din care se hrănesc poemele lui Dumitru Crudu e elementul cel mai relevant pentru versurile sale, interogative ori denudate de semnificație rituală, fragmentare şi aluzive, în care biograficul e notat cu fervoare a travestiului şi sincerității totodată.

Rodica Draghincescu

O poezie iritată, trădând mai curând dezacordul decât armonia cu lumea scrie Rodica Draghincescu şi în volumul *Obiect de lux ascuțit pe ambele părți* (1997), volumul în care se poate percepe o adevărată voluptate a negativității, ca şi o

celebrare a spasmului fiziologic, cu o sensibilitate lirică hipertrofică. În aceeaşi măsură în care se leapădă de idealitate, de suav, de candoarea metaforelor calofile, poezia Rodicăi Drăghincescu îşi regăseşte impulsul originar, amprenta individualizatoare, marcată de precipitarea agresivă a expresiei, de fracturarea fluxului liric şi de refuzul oricărei "stilizări" afective sau stilistice, fapt care atrage după sine o anume de-liricizare a expresiei, sub presiunea tot mai alertă a unei realităţi malformate. Poemul cu care se deschide prezentul volum, *Privirea nu prinde chiar tot*, trădează voinţa autoarei de a explora realitatea în toată amploarea ei derutantă, cu o privire necruţătoare, ce şi-a pierdut exerciţiul utopiei, asumându-şi dimpotrivă, beneficiile negaţiei şi ale de-tabuizării: "singurătatea mea şi-a aruncat chiloţii în stradă/ ne-am hotărât să purtăm totul direct/ istoria mişcării şi gloria ei pot fi toastate pe larg/ rememorate între prima bancă din parcul militar/ şi prima bancă din tribunal/ la mijloc o sfoară cu chiloţei negru regal/ la aparat voi obosi spunând aaaaaaaaaaah/ şi lucrurilor importante li se va strânge pielea/ peste cap între eşarfe/ voaluri albe/ urletul graţie căruia trăirile cele mai abstracte - sunt ipostaziate în fluvii calde - va intra în contact intim cu imaginea/ despre apa din el/ aproape derutant de concret voi înota în mine/ pe dinafară oricum aici nu e linişte/ când scriu singurătate scriu participare/ la fanfara păsărilor interioare/ la demonstraţiile virginităţii concediate/ încă au rămas vorbişoare trase musculoase/ fire de păr cărunt (tendinţa de intelectualizare se resimte până în sinapsa/ coapsa gândirii cu fesele)/ miss fotografii lungi speciale trezite atât de afecte/ cât şi de idei înţelepte/ în care plouă best colour with fuji".

Dacă peste versurile de acum ale Rodicăi Draghincescu adie un soi de retorism al insurgenţei, un fel de negativism *á outrance*, care conduce la radicalizarea expresiei şi la percepţia nudă, extrasă dintr-o materialitate lipsită de transcendenţă, totuşi, ecourile refuzului poetizării şi ale idealităţii ascund în ele,

în filigran, o incontestabilă dispoziție utopică, ori măcar nostalgică. Autoreferențialitatea acestor texte decurge din nevoia scriiturii de a-şi anexa mereu "biografemul", de a ilustra avatarurile visceralului prin experiența textuală a unei poezii dezabuzate şi dezinhibate, care, depăşind poncifele şi tabuurile, rămâne să se măsoare doar cu propria sa voință de expresie. Singurătatea, starea de in-solitare, mai degrabă, a ființei, e decodificată în termenii unei căutări a propriei identități, ca refugiu în fața agresiunii din afară, dar şi ca formă a autentificării propriilor senzații şi trăiri afective: "bună ziua vă spun la ureche/ în ochi bună ziua spre verde/ bună ziua spre mov e sus de tot/ şi-i singur/ singurătatea lui se face munte/ acolo salutul se poartă pe umeri/ sub formă de aripă latinească/ SALVE/…/ astfel singurătatea mea e spătoasă şi puternică/ ea se crede în pântece sâni organe anexe/ stil bunăziuaînăuntru bunăziuaînafară/ curând după aceea bunăziuaadio/ foarte binetecară/…/de aceea despre bună ziua cântă copiii în cor şi bunicile lor în tramvaie/ țe zice țe zice? Păi bună ziua/ ceea ce ar putea însemna să vorbim singuri/ în căutarea singurătății măiastre/ bună ziua în neştire".

Dacă registrul confesiv al poemelor Rodicăi Draghincescu nu se deschide atât sugestivității afective, cât elocvenței senzorialului, totuşi, s-ar putea spune că scenariile sale poetice decurg nu doar din semantica poeticii cotidianului, ci şi dintr-o expresivitate ce desemnează himera imaginarului, ca spațiu mereu râvnit, niciodată atins, aflat în fecundă antiteză cu "banalul" realității. În acest fel, poza insurgenței îşi arogă şi teritoriile prozei cotidianului, într-un desen crispat, lipsit de accente calofile, resorbit uneori în fraza liminară, expresivă mai curând prin tensiunea ontologică, existențială conținută decât prin lirismul degajat. Corelative, realitatea textului şi materialitatea realului fizic se înscriu într-un circuit în care textul, contextul şi *metatextul* sunt racordate la o sensibilitate lirică ce-şi propune să recupereze, prin acuitatea percepției,

imaginea concretului, în toată amploarea şi profunzimea sa. Filtrând sensurile lumii prin imagini obsesive, despuiate de orice grațiozitate, poeta se abandonează exultanței senzoriale, traducând, în discursivitatea senzației nude, şi o nevoie – irepresibilă – de transcendență, o transcendență, însă, ea însăşi demonetizată, incertă: "Eu m-am sinucis înainte de a mă naşte/ îmi spun copilă fiind între cei doi papagali/ /s-a umplut de sânge – masculi ! – în urma/ încăierării pentru un ciob de oglindă/ vom cumpăra altă colivie mai lungă mai largă/ să se-nțeleagă/ îmi spun copilă strângând monedele de pe podea/ eu m-am sinucis înainte de-a mă naşte/ mi-a spus o tante vecină cu blană/ de iepure (între două păpuşi vechi/ cu mecanismul de vorbire coclit) ma-ma/ eu în/ la maşina de scris/ mă întind pe hârtie despre locuri şi fapte interioare/ (interiorul lasă umbră prin îndepărtarea exteriorului)/ acest mecanism de nonobstacole nonunelte/ nonumbre nontrupuri/ entierement femei complicate bluze şi fuste/ pe care le poți răsturna cu degetul/ mai aproape mai departe/ cum pofteşti (…)".

Ceea ce ar putea să surprindă în versurile acestea e, în ciuda materialității imaginilor poetice, o anume fervoare a dicțiunii (evident, o fervoare *á rebours*, relativizantă), capabilă să ne ofere sugestii ale unei poetici/ poietici implicite care animă gesturile şi vorbele autoarei. "Scrisul" ca inițiere în visceralitatea ființei, ca refugiu în interioritate sau ca expresie liminară a dramei existențiale sunt conotații estetice care transpar în unele poeme, relevându-ni-se astfel nu numai ingeniozitatea textual-parodică a autoarei, ci şi fervoarea cu care sunt sondate abisurile ființei, fie în sens fiziologic, fie în rezonanța metafizică a termenului: "Sunt goală/ îmi/ îți scriu direct pe pământ/ îmi/ îți scriu întruna/ (poştaşul refuză să întindă mâna/ se târăşte pe margine/ adulmecă)/ e poate inițierea în adâncimea fizică a gestului/ înmulțit printr-o fantă a corpului/ deja pipăit/ povățuit între bine şi rău/ se târăşte/ spintecându-şi cămaşa în numele cauzei? acestui nud ciudat/ cu abur greu

prelung răsfirat/ prin crăpăturile epidermei/ pe când zilele lui inventaseră/ dragostea la umbra distanței".

Într-o notiță confesivă, Rodica Draghincescu observa că "îndărătul conceptului de imaginație, pornește felul meu de a mă defini/ potrivi/ greși între percepție și realitate (…). E vorba de mască și de dorința de a mă de-masca". Propoziții revelatoare și pentru aceste poeme de o luciditate tăioasă, care lasă impresia unui retorism al dezabuzării, prin care inclemența viziunii se amplifică treptat, într-un soi de gradare a intensității ce sporește senzația de infrarealitate și de fior existențialist specifică acestui tip de discurs.

Emblematică pentru efigia lirismului Rodicăi Draghincescu pare să fie fraza eterat-sarcastică, prin care suavitatea se travestește în scrâșnet dureros iar diafanitatea se transformă în materialitate grea. Starea poetică predilectă, aceea a jubilației/ abuliei de a trăi e desemnată astfel de o figurație jumătate simbolică, jumătate reală, ce densifică oarecum spațiului liric, conferindu-i pondere, substanță și legitimitate ontologică și poetică. Repudiind stilizarea și calofilia, poeta recurge, dimpotrivă, la versul abrupt, cu o sintaxă sincopată, reductivă, ce tinde să abolească la maximum distanțele dintre cuvinte, practicând o scriitură tensionată, care celebrează nu atât armonia diafană, cât crisparea inclementă, nu reculegerea, ci încordarea perceptivă în fața proliferării apocaliptice a obiectelor, precum în *Amănuntele*: "Fotoliu alb, larg/ esențializat de seară/ înainte de a fi clipă,/ aerul e o amnetică rezonanță,/ o scară aburindă,/ cafeaua de dimineață,/ această vanitate a zbaterii incerte./ Zgomote viclene,/ greieri, gândaci, furnici translucide, /în întregime piciorul stâng amorțit,/ o șoaptă întinsă mult peste lege/ necredința în ceea ce urmează să spun/ cu nouă minute mai devreme/ caloriferele transmit muzică,/ certuri, dragoste, filme,/ porție încordată,/ digitația poetei,/ crește grâu în pahare cu apă".

Fără să circumscrie în perimetrul versului său o prea apăsată meditație, o prea explicită lecție metafizică, se poate întrezări, totuşi, dincolo de aspectul ascetic-prozaic al acestor "figuri" poetice, un anume ceremonial liric, ce are darul, în mod paradoxal, să desacralizeze convențiile, supunându-le unei rostiri nude, ironice şi parodice, în care jocul dintre referențialitate şi autoreferențialitate presupune o doză foarte însemnată de luciditate. Sentimentală, dar şi hiperlucidă, conştiință poetică postmodernă ce-şi asumă, ca beneficii ale regăsirii de sine, captarea "fără rest" a sensurilor unei realități debordante, Rodica Draghincescu îşi organizează textul poetic cu rigoare şi ostentație, într-un gest de o umilitate sfidătoare, ca în aceste *Întâmplări sfârşite*: "acrirea acestui gând/ pare de fapt surplusul unor ani de fericire/ o vină culinară, un soi de descânt silabisit./ Întruchipând fiertura, goana asociativă./ Opreşte un tren, blonde copile la uşi, la ferestre/ transmit veşti, narațiuni duminicale,/ în care tânărul baron de Singerstein/ cochetează cu pitica alchimistă Barnen Rodke/ capturând imagini trimit înapoi/ misterioasa limpezire/ o pieliță de păsări,/ muguri, libelule verzi,/ spovedania câmpului/ la şapte sute inspirații/ sub hârtie, scriu, îmi mulg în ochi lauda/ întâmplărilor sfârşite,/ sug ultimul cocoş de zahăr ars/ spirala baghetelor cu vată îndulcită,/ primesc prin pori medievala sentință/ a unui roi de muşte aducând arşiță/ şi tocmai acum lovesc în gol,/ când totul e o pagină ce mult mi se cuvine".

Vizionară în măsura în care desprinderea de profan înseamnă deja, oarecum, captare a miresmelor sacralității, poezia Rodicăi Draghincescu e o figurație dramatică a frustrărilor cotidiene, a experiențelor viscerale şi a referințelor prozaice, dincolo de care se întrezăreşte o transcendență lipsită de dimensiunile aurorale ale sacralității. Melancolia, singurătatea, înstrăinarea sau exasperarea de a trăi sunt leitmotivele acestei poezii ce-şi află în crispare propria identitate, rezumând în expresia sa frustă, alertă, dezinhibată, o

programatică vocație a autenticității. Poeta aduce, astfel, în spațiul poemului, elemente ale realului dintre cele mai disparate, mai eterogene, fără să încerce să le constrângă la o derizorie şi iluzorie unitate.

Spațiul poetic pe care îl circumscrie Rodica Draghincescu se constituie astfel din aglomerări de obiecte şi senzații ce sugerează un acut sentiment al reificării existenței. În poeziile cu caracter autoreflexiv, Rodica Draghincescu acordă actului poetic un sens mai mult sau mai puțin soteriologic, vădind un impuls de transcendere a realității imunde prin exercițiul poetic. Conceptul de "poezie", aşa cum îl vizează poeta, are calitatea definitorie a captării lumii în totalitatea ei contradictorie: "De ce să mai scrii?/ mi-au strigat ei/ dormitând în vârful unei grămezi de paie./ Poezia e o depăşire înceată a ignoranței,/ un balon înțepat,/ neiertata egalitate dintre sfințenie şi păcat,/ un soi de colivie pentru muşte lucioase./ Nu vezi?/ Ei toți supraveghează groapa comună/ din care ies lungi degete prin gardul ghimpat./ De ce să mai scriu?/ Şi ce să mai scot din cocoaşă?/ Serpentine kafkiene, baticuri de in alb,/ lațuri vânătoreşti, o ceață condamnată/ să-şi poarte tăvălugul/ peste chipuri, orificii, nume ce aşteaptă/ clopoțelul vestirii" (*La urma urmei*).

Asumându-şi riscurile gratuității şi ale autoironiei, poeta practică, pe alocuri, şi o scriitură ermetizantă, aluzivă şi parodică. Energia verbală a unei astfel de formule poate oferi impresia robusteții, a unei poezii debordând de vitalitate, febrilă şi dinamică: în fond, poeta îşi camuflează dedesubtul spectacolului verbalității traumele interioare, căutând să se delimiteze de un real cu semnificații dezafectate, desacralizat. "Muchia de echilibru" pe care acest lirism caută să-l restaureze se reduce, în cele din urmă, la notațiile alerte, eliptice, care evită metaforizările sau alegoria prea apăsată. Ironia şi fantezismul unui poem precum *Jurnalul vieții de apoi* disimulează în cutele sale o gravitate "jucată", în care virtualitățile mimetice ale

versului consună într-un acord diafan cu beneficiile anamnezei esențiale: “Acoperă-ți genunchii, don’şoară Tenzica/ Poemul meu e încă spontan, juvenil/ Se leapădă una-două de litere/ ca şarpele casei/ când prelins pe sub perna stăpânei,/ va fi omorât de sânii prea grei/ acoperă-ți coapsele, don’şoară Tenzica/ Poemul e deja palid, matur/ Îşi flutură coama de litere pur-sînge/ alintat în sudoare vicleană şi-n fum/ Nu vede în tine, prea vulnerabilă doamnă/ decât jurnalul vieții sale de apoi”.

În versurile Rodicăi Drăghincescu ludicul reverberează într-un spațiu al disimulării şi al măştilor pe care expresia lirică le inhibă într-o tonalitate tragică, defel împăcată cu sine, pentru că în acest caz, lepădarea de sine nu înseamnă altceva decât recuperarea unui spațiu interior al fragilității şi relevanței ontice.

Vasile Baghiu

Prin anvergura şi diversitatea orizontului estetic, Vasile Baghiu confirmă, într-o măsură însemnată, vocația postmodernă a descentrării şi polimorfismului; el scrie poezie, proză şi critică

literară cu aceeaşi naturalețe, fără crispări ori fracturi interioare vizibile. Ceea ce uneşte, măcar subtextual, poemele, prozele şi cronicile sale literare este, în opinia mea, sinceritatea, spontaneitatea netrucată şi absența oricărui compromis față de impostură sau nonvaloare, precum şi o foarte acută sensibilitate la concret. Cărțile de poezie publicate de Vasile Baghiu (*Gustul înstrăinării*, 1994; *Rătăcirile doamnei Bovary*, 1996; *Febra*, 1996; *Maniera*, 1998) circumscriu un destin liric de neîndoielnică autenticitate şi originalitate. Relieful realității are, în aceste poeme, o conformație aparte, în măsura în care reverberează în spațiul conştiinței lirice sub spectrul pregnanței perceptive, cu un halou al suferinței împinse la extrem.

Dominantă, în nu puține versuri, e senzația claustrării, a prezenței eului într-un univers închis, într-o lume a damnării, în care neputința eliberării, a evaziunii dă realității conotații infernale. Senzația absurdului provine, într-un poem ca *Străinul*, din circumscrierea determinismului absolut ce pune ființa în imposibilitatea de a-şi conferi alte semnificații şi repere decât cele date o dată pentru totdeauna. Sentimentul excluderii din perimetrul unei lumi materiale ce-şi anexează tot mai multe spații e foarte viu aici: "Aparțin acestei lumi care mă împinge spre margini/ Care mă apără şi mă agresează deopotrivă/ Încercând să-mi reprim furia şi indignarea şi groaza/ În fața obscurantismului devastator (…)/ Acum nu mai sperăm ceva de la imaginea ferestrei/ Ce dă în curtea interioară plină de lăzi/ Nu mai sperăm în temerara înaintare prin timp/ Împiedicîndu-ne mereu pe scări de copii care plâng mereu/ Veşnic părăsiți, ai nimănui".

"Înstrăinarea" se prelungeşte, nu de puține ori, într-o angoasă febrilă în fața morții, senzație trăită cu intensitate, redată în versuri tensionate, eliptice, alcătuite prin juxtapuneri de imagini cu o dinamică centrifugală, ce caută să redea emergența debordantă a concretului. Sentimentul sfârşitului e însoțit, astfel, uneori, de revelarea unor dimensiuni nebănuite ale

existenței ce pot induce chiar o anume stare de beatitudine eului liric, care se imaginează într-un ipotetic dialog cu neantul: "Nu despre moarte,/ ci despre nădejdea că vei sta vreodată față în față,/ cum stau la birt doi inşi să vorbească acolo şi ei./ Noaptea tîrziu asculți încordat/ cum vîntul poartă nişte hîrtii afară în stradă/ sticla ferestrelor îmbătrâneşte,/ nimic nu-i trist,/ totul e minunat, totul/ e minunat/ şi tîrîtura de moarte,/ cîteodată" (*Nu despre moarte*).

Spațiul poetic pe care îl delimitează poemele lui Vasile Baghiu e dinamizat de polaritatea static/ dinamic, deoarece, de multe ori, sentimentului claustrării, al izolării şi spasmului ontologic provocat de prezența morții, bolii şi suferinței, îi este opusă o reverie regeneratoare, prin care eul liric transcende concretul tangibil, participând la o empirie posibilă, restaurată prin forța integratoare a fanteziei, visului sau rememorării. Între coşmarul percepțiilor cotidiene şi dinamica spațiilor utopice trasate în linii delicate, marcate de un impuls nostalgic, lirismul lui Vasile Baghiu își găseşte un posibil punct de echilibru. Nu alta pare a fi semnificația himerismului teoretizat de autor, care ar reprezenta "numele unei paradigme poetice paralele postmodernismului, o reacție împotriva uşurinței cu care, transformând parodia şi ironia în stindarde, generația noastră a refuzat orice formă de utopie". Nu trebuie să se înțeleagă, însă, că din demersul liric al lui Vasile Baghiu ar absenta spiritul ludic, inflexiunile ironice şi parodice sau inserțiile intertextuale. Adevărul e că poetul nu face din aceste însemne ale postmodernismului scopuri în sine; ele sunt mai degrabă mijloace de relativizare a unei realități dizarmonice, incongruente şi agresive.

Versurile lui Vasile Baghiu au, dincolo de accentele lor agonale sau utopice (acestea reprezentând polii lirismului său), o melancolie ce răzbate cu o anume constanță din textul sau subtextul poemelor, o melancolie grea, încărcată de amintiri şi presentimente, de iluzii dezamorsate şi de fiorul abulic al unei

anumite resemnări de a trăi: “vezi primăvara nouă cum rupe hamurile/ cum nu poate să-i stea nimeni în cale/ Cum plezneşte ea moartea peste gură în văzul tuturor,/ sînii fetele înmugurind sub cămăşi subțiri/ şi totul pare să semene cu fericirea de a începe să scrii/ în caietul nou, pe foile albe,/ neatinse de otrava cernelii” (*Vezi primăvara nouă*). Între agresivitatea realității şi inconsistența utopiei, poetul nouăzecist descoperă conotații noi ale miturilor postmoderne, transcriind, în filigranul poemelor sale, obsesiile sale şi ale propriei generații.

Emilian Galaicu-Păun

Nu există nici o îndoială în privința faptului că Emilian Galaicu-Păun este cea mai activă prezență a poeziei şi criticii tinere din Basarabia în peisajul literar din România, nu doar prin frecvența aparițiilor sale în presa literară românească, cât mai cu

seamă prin prestanța şi percutanța intervențiilor. Emilian Galaicu-Păun îşi exersează cu egală râvnă o dublă vocație: aceea de poet şi cea de critic. Implicat în mecanismul alchimic al facerii textului, dar, pe de altă parte, căutând mereu să se detaşeze de nucleul generator al acestuia, poetul îşi asumă cu îndoită fervoare această mişcare de recul şi de participare, această pornire de implicare şi de explicare a textului, fie că este vorba de textele altora sau de propriile creații.

Volumul său *Cel bătut îl duce pe cel nebătut* (1994) e semnificativ atât pentru viziune, pentru atmosferă, cât şi pentru mijloacele artistice care sunt puse în joc. Poetul se detaşează, înainte de toate, prin pregnanța imaginilor sale, de o uimitoare concretețe, mizând pe detaliul de o acută relevanță, în care încărcătura de realitate e absorbită în densa țesătură a textului printr-o personală tehnică a extazei ontice şi a iluminării prin vaga presimțire a lui *au delà*. Recursul la gest îşi are, în acest context, semnificațiile sale, trădând firea duplicitară a poetului, disponibilă atât la banalitate, la anonimizarea de fiecare zi, cât şi la misterul inefabil al hierofaniei purtătoare de sens major.

Gestul devine astfel o înscenare ritualică, închipuind un traseu circular, între Aleph şi Omega: "Simt forma mâinii desfăcându-mi gestul/ desăvârşit al trupului – atât cât/ durează un gest./ Simt forma mâinii Lui/ eliberându-şi alfabetul: Aleph/ în boul sacru, Beta-biata/ viețuitoare ca un Mare Mut/ prin gesturi… Şi-atunci când toate/ s-au întâmplat, fiecare-n parte/ şi-n cor: «Simt forma mâinii Lui/ desăvârşită-n gestul împlinirii/ copitelor sau coarnelor sau cozii - eu singurul n-am vrut să fiu doar gest/ chiar fie şi-al mâinii Lui/ numindu-le am descântat cochilia/ dințată-a gurii de unde a ieşit/ molatic melcul limbii cari de-atunci/ mă cară în spinare. Drumul/ vorbire l-am articulat: pe el/ mânat-am mâna ta urmând-o, - gesturi/ lăsându-şi pururi altă formă înspre/ păşune dobitoacele: şi Aleph/ gesticulând se împlinea-n Omega»" (*Gesturi*).

Ritmul tragic al viziunilor lui Emilian Galaicu-Păun se nutreşte dintr-o trăire fără rest, de o dramatică intensitate, a realului. Candoarea sa, căci există o astfel de tonalitate a fiinţei lirice, ţine de un anumit registru al ingenuităţii paradisiace la care poetul aspiră, fără a avea însă putinţa de a şi accede; e vorba, astfel, de o candoare a aspiraţiei, mereu contrazisă de realul imund. O poetică a suferinţei, a supliciului existenţial e asumată în aceste versuri cu o fervoare nedisimulată, în care patosul clamării nu eşuează în patetism, iar interogaţia existenţială e regizată într-o notă dramatică şi agonală, ce mărturiseşte trauma ontică şi deruta morală a unui eu liric situat într-un univers cu semnificaţii dezafectate, în care chiar simbolurile cristice, hierofaniile sunt greu de desluşit. Poemul *Pieta/ iedera de pe cruce* se deschide, în acest sens, unor semnificaţii multiple, sugerându-ni-se regenerarea simbolurilor prin intruziunea elementului natural, ce capătă conotaţii panteiste: "Iedera pe cruce: sânge vegetal prin braţele/ înlemnite-a neputinţă-n lături/ iată, li se văd, umflate, venele/ verziu spre-albastru: crucile de lemn/ nobilimea veche a cimitirelor/ iedera pe cruce: pătimaşă, sfântă/ Magdalenă-ncolăcind picioarele/ ţeapănul crucifix: din cruce/ fix priveşte ţintuit Iisus la /trupu-i mlădios în care Domnul/ se descoperă – *Aletheia!*-n procesul/ de fotosinteză: mai mult aer/ pentru cimitir (doar la doi metri/ sub pământ, în rest, în aer liber/ de la iarba pe morminte-n sus/ până-n raiu: numai cimitir)/ primăverile: evlavioase văduve/ vin şi vin să dea cu var stins braţele/ crucii, care sângerează (paznicul/ cimitirului, profund religios,/ anual în martie retează/ degetele verzi ca nişte lujeri/ ale fiecărui braţ de cruce/ cruce răstignită în ea însăşi) iedera pe cruci:/ nimic nu vrea să ştie de/ paznic, de nimic nu vrea să ştie/ Magdalena-iederă luând/ fiecare cruce din lemn proaspăt/ drept Mântuitorul în persoană/ răstignit în sine însuşi/ iedera/ Magdalena-ncolăcindu-i braţele/ ani în şir/ în poalele ţărânii/ se vor prăbuşi odată: grea e/ coborârea crucii de pe cruce".

Emilian Galaicu-Păun nu e defel un caligraf al durerii ontologice, nu e deloc încercat de tentația calofiliei. Dimpotrivă, versul său e abrupt, deziluzionat, tensionat, la limita fragilă dintre reflectarea cu acuitate perceptivă a concretului şi proiecția sa în imaginar. De aici derivă, poate, dificultatea versurilor sale, deloc comode la lectură, tranşante şi posesive, refuzându-şi euforia autoiluzionării ori efluviile melancolice ale utopiilor poetice. Formula scenică a poemelor sale, structura lor dialogală nu fac altceva decât să întrețină şi să potențeze tensiunea lirică ce înregistrează cu fidelitate starea de criză care defineşte identitatea eului.

Aspirând deopotrivă spre desăvârşirea agonală a credinței, dar şi spre o simplitate edenică a limbajului, Emilian Galaicu-Păun e adeptul *notației* saturate de referențialitate, dar deopotrivă al *conotației* sugestive, ce încearcă să limpezească orizontul ontologic al ființei poetice. Relația cu transcendentul este obsesivă, raportarea la dumnezeire reiterându-se cu o semnificativă frecvență, într-o expresie lirică de maximă tensiune semantică, în care iluzia şi impulsul demitizant îşi dispută în egală măsură spațiul poemului: "între soarele de răsărit ca o lampă de masă aprinsă şi cu abajurul înclinat înspre apus/ şi-aprins ca o lampă de masă de 60 de W cu abajurunclinat înspre/ Est – soare-apune/ îmi fug umbrele două pe cerc precum acele fug pe cadranul/ orologiului fără de cifre/ fiindcăntre numere n-aş mai fi singur: e ora când rugându-te-i spui Dumnezeului tău *Dumneavoastră*" (*Cerna Hodinka*).

Poemele lui Emilian Galaicu-Păun transpun, într-un vers încordat, crispat şi sugestiv în acelaşi timp dramatismul condiției omului contemporan, sfâşiat între precaritatea realului şi utopia clipei poetice, a stării de grație. Poet cultivat, ce-şi exercită pana cu o dexteritate studiată, ingenuu mai degrabă programatic decât efectiv, Emilian Galaicu-Păun e una din vocile lirice basarabene de cea mai certă anvergură şi vocație.

Floarea Ţuţuianu

La prima vedere, Floarea Ţuţuianu, autoare a două cărţi (*Femeia peşte*, 1996 şi *Libresse oblige*, 1998) pare a se încadra

perfect în canoanele liricii feminine optzeciste şi postoptzeciste; sinceritatea brutală, lipsa de complexe în demascarea complexelor feminităţii, desacralizarea eului şi demitizarea erosului, o foarte acută implicare în latura biologică a fiinţei etc. sunt tot atâtea constante ale poeziei din aceste volume ce se regăsesc şi în lirica, să zicem, a Ruxandrei Cesereanu, a Simonei Popescu sau, dacă e să ne referim la generaţia ‘80, în poezia Martei Petreu. Dacă o atare încadrare are sorţi să funcţioneze, măcar ca gen proxim al unui perimetru liric destul de bine individualizat, trebuie însă relevate şi acele elemente care ne conduc la distingerea diferenţei specifice. Un poem precum *La femme poison* ni se revelează, de pildă, ca un soi de autoportret demistificator în oglinda carnivoră a poemului, oferindu-ne, pe de altă parte, implicit, esenţa ultimă a acestei voci lirice ale cărei inflexiuni se consumă între sinceritatea austeră, uneori chiar agresivă şi nevoia de iluzie, de redempţiune prin vers, mereu reînnoită şi mereu contrazisă de o realitate pauperă. Constatăm aici o pervertire a cuvântului, retranşat în accidentalitatea biologicului, abia mai păstrând amintirea aromelor unui sens mântuitor, logosul poetic întrupându-se în concreteţea făpturii celei care scrie, camuflând vizionarismul în abisurile carnalităţii: "Sulemenită/ şi pe deasupra tocită de gânduri/ Lustruind pe ascuns singurătatea din vise/ Da. Sunt un trup care se dă la cuvinte// Mirosul proaspăt de hârtie, cerneală/ îmi dă ameţeli. Când citesc eu mă/ pot înmulţi prin spori// Te mângâi cu creionul în mână şi-ţi/ tai răsuflarea/ (atât de floare şi totuşi carnivoră)// N-ai să mă laşi tocmai acum/ cu faţa băltind în cuvinte pe muchia/ de cuţit a limbii -/ când ultimul vers îşi pierde de urmă".

Nu e de mirare, aşadar, că Floarea Ţuţuianu scrie o poezie încărcată de memoria carnală a eului, o poezie grea de sensurile autobiograficului, reflexivă şi perceptivă în egală măsură; în poemele sale detaliul banal e focalizat cu o acuitate terifiantă, iar atrocele şi suavitatea se împletesc până la

indistincţie. Eul liric a pierdut, aşadar, starea edenică de beatitudine a cuvântului şi a existenţei, ilustrând tensiunea revelaţiei substratului tragic al lumii. Poemul are, din această perspectivă, alura unei imagini în oglindă, în care, în afara verosimilităţii aspectelor fizice reduplicate, rămân, într-un spaţiu al penumbrei, al neştiutului, imponderabilele fiinţei, adică tot ceea ce nu poate fi măsurat în proporţii corporale, "cântecul de lebădă" al trupului. Din această contradicţie flagrantă între corporalitate şi iluzia redempţiunii, între iluzie şi renunţare, se naşte substanţa dramatică a liricii Floarei Ţuţuianu, poetă de certă autenticitate a dicţiunii şi trăirii, a cărei creaţie are o incontestabilă permeabilitate la dramatismul existenţei. Fragilitatea afectivă şi dinamismul perceptiv, implicarea vizionară în străfundurile propriului trup şi tentaţia transcenderii materialităţii sunt prezente şi în poemul *Acesta este trupul meu*, unul dintre cele mai reprezentative pentru poetica autoarei: "Acesta este trupul meu (cu capul în nori)/ poartă urme de săruturi şi/ litere cuneiforme/ Dacă scrijeleşti cu unghia/ apare o coapsă (uitată de mult)/ urme de mir, pâine şi sare/ Împărţiţi-l în douăsprezece singurătăţi/ pentru această întâlnire de taină/ Fiecare singurătate/ îşi va purta/ crucea până când probabil/ (la despărţirea nopţii de zi)/ va înflori cununa de spini// fiecare păcat înfloreşte într-o rană// Acesta îmi este trupul - broboane de sânge şi rouă -/ al cărui cântec de lebădă/ Sunt".

Apelând la "dificila artă a echivocului" (Marta Petreu), poeta îşi organizează cu rigoare imaginile, structurând viziunile în sensul unei dezvoltări gradate a tensiunii; coerenţa ansamblului nu exclude însă fervoarea, după cum tentaţia utopică a transcenderii realului îşi are un pandant aproape banal în transcrierea secvenţelor prozaice ori groteşti ale realului. Adevărat "reportaj al frustrărilor" (Al. Cistelecan), acest demers liric priveşte, nu de puţine ori, decepţia prin lentila refrigerentă a lucidităţii, însemn al unei voinţe de eliberare de retorism, dar şi al unei transparenţe perceptive incontestabile; privirea devine,

astfel, element privilegiat al elaborării poemului, iar eul se află mereu "la pândă", căutând să distingă adevărul de fals, iluzia de deziluzie ("Chircită în mine -/ ca un câine lovit care-a vrut să te lingă/ Cuvintele sunt la pământ şi au ţărână/ pe limbă// Nimic nu se poate ridica la rangul privirii/ Noaptea îmi ţine ochii deschişi// Creierul tău mă ţine la pândă/ inima mea te are la mână").

Regizate cu o riguroasă voinţă (p)artizană, poemele Floarei Ţuţuianu dau măsura unei viziuni lirice desfăcute de orice falsă iluzionare, viziune ce nu se poate dispensa de expresivitatea negativităţii; o poezie a urgenţei, cum s-a observat, se profilează aici, a urgenţei existenţiale şi a insurgenţei de a transcrie în vers trăirile-limită, acele stări definitorii pentru propria condiţie. Edificarea imaginilor poetice urmează, aşadar, logica impenetrabilă a clarificările interioare, poeta compunându-şi, cu fiecare poem, un tablou al propriilor frustrări şi angoase, într-un discurs credibil şi expresiv.

Radu Sergiu Ruba

Încadrabil deopotrivă în generaţia optzeci, dar având afinităţi şi cu nouăzeciştii, Radu Sergiu Ruba are, în volumele sale (*Spontaneitatea înţeleasă*, 1980, *Iluzia continuă*, 1988, *La*

zodiac, birjar!, 1994 şi *Dacă pleci în căutarea mea*, 1999) o intuiție bine precizată a înțelesurilor cotidianității, dar, în acelaşi timp şi o percepție adecvată a Bibliotecii Babel. Cartea e una dintre obsesiile poetului, încifrarea şi decriptarea sensurilor face parte dintr-o poetică implicită sau expusă cu bunăştiință. Toposul *cărții* se împleteşte cu cel al nostalgiei iubirii/ iubitei, ca în poemul *Ea sau precuvântarea*: "Deschid toate cărțile/ căutând o singură literă/ cea a dispariției Ei/ astrul acela mărunt/ din care se desface orice fugă./ Omicron – să rostesc/ şi totul să înceteze deodată:/ fuga spre roşu - deriva continentelor - deraierea să reintre în grația ferată./ Să prind doar începutul/ urmărind cu degetul restul îndepărtării/ până la capătul numelui Ei/ de unde totul se întoarce în ghemul inițial/ cu ape, întuneric şi zei./ Toate cărțile vorbesc despre asta/ acoperindu-i trupul/ cu vederile pierdute în timpul descifrării/ toate afară de litera aceea/ din care Ea,/ eliberând lumina/ se despleteşte-n materii".

Între tandrețea caligrafiată cu peniță melancolică şi ludicul bine temperat se presimte un patetism de care Radu Sergiu Ruba e deplin conştient. Mirajul – atâta cât intră în compoziția poemelor sale – are când culori angelice, când accente sumbre; întotdeauna însă versurile sale sunt controlate de o limpede exigență interioară, ce ataşează elanul vizionar relativizării ironice. Un poem de dragoste precum *Epilog la o poveste sentimentală* e chiar simptomatic pentru o astfel de sinteză de rostire ritualică şi parodie, de suavitate şi badinaj. Iminența feeriei e amenințată, cu metodă, de ironie, în timp ce sentimentalismul şi suavitatea se surpă sub presiunea prozaismului exploatat în regim al urgenței de a trăi în cotidian ("De atâtea ori aceeaşi poveste sentimentală/ abia ținându-se-n echilibru pe acoperişuri… / O strigi şi o auzi huruind până jos/ din treaptă în treaptă/ până la rădăcina primei ore de-ntâlnire/ când el îşi netezeşte îndelung un salut indiferent/ ea rozalie în parcul săptămânal/ amândoi relatând scene proaspete din tramvaie (…). Din nou istoria sentimentală/ ce burnițează

înstelat în pensioane/ întrerupând lecția model/ cu nobeliști ce-au refuzat în viața lor/ intervenția vreunei factore umane/ din nou sentimentalismul trăind parcul/ printre lucrurile de râs ale asistenței)".

Lirismul de alură vizionar-dramatică al lui Radu Sergiu Ruba reface un itinerariu al căutării proprii şi al explorării lumii, într-o gestică nespectaculoasă, în versuri ce au conştiința fragilității existențiale, o anume delicatețe aproape imponderabilă, dar şi un aer provocator, ce înlocuieşte reveria cu interogația de acută rezonanță a percepției empirice. Ocolind abundența metaforelor, punând în scenă situații lirice extrem de diverse, în care nostalgia şi elanul vitalist se transformă în convergențe ale ideii şi trăirii, poetul mitologizează cu măsură cotidianul, mistifică într-un regim al sobrietății şi dă prozaismului sensul unei parabole îndelung studiate, puse în scenă cu voluptate de moralist ori de sofist al unui imaginar al decepției. Într-un poem ca *Lecția* e confecționat un scenariu apocaliptic al dispariției cărților, un scenariu a cărui salvatoare soluție e recursul la memorie, văzută ca revers al neantului, capabilă să scoată din anonimatul trecutului fapte, gesturi, trăiri, expuse eroziunii lui Chronos ("Dacă nu se poate altfel/ măcar atât şi tot e bine./ Îi inventez pe toți/ pe măsură ce le vorbesc./ Unii încă de acum stau cu mâinile pe sus/ în sensul că ei ştiu multe/ numai că eu trec peste știința lor/ mă plimb printre bănci/ explicându-le că ar putea să vină/ o boală a hârtiei/ când toate cărțile se vor preface-n spumă/ pe unde le va prinde agonia/ pe scări/ prin grădini/ aşa că vom avea de învățat totul/ pe dinafară").

"Zilier al minunii", cum se autoproclamă într-un poem, Radu Sergiu Ruba are cu prisosință sentimentul inautenticității şi artificialității literaturii, împletind implicarea şi impersonalitatea detaşării, dar, în acelaşi timp, ocolind cu desăvârşire efuziunile sentimentaloide, în favoarea transcrierii, în regim ludic ori chiar bufon, a datelor unei realități lipsite

adesea de conținut, de semnificație. Atent la conjuncția astrelor, dar şi la conjuncția dintre gând şi literă, poetul găseşte în scris o cale de acces spre ritmurile secrete al propriei ființe, dar şi o modalitate de recuperare prin *grafie* a unui univers nevăzut. El face vizibilă, prin cuvânt, o realitate ce se refuză văzului, adevărul ultim ascuns sub aparențele lucrurilor ("Scriu./ Asta mă salvează./ Sînt însă fleacuri/ despre ceaşca de pildă din fața mea/ cu ciobiturile ei descrise cu atâta migală/ că nu se vede prea bine despre ce este vorba/ las adică adevărul în seama cititorului/ îi dau lui libertatea/ să-l văd ce va face cu ea/ scriu totul şi mult. (…)/ Frazele însă îmi supraviețuiesc./ E ca şi cum aş ațipi în amvon/ iar amurgul din cuvinte/ prelungit/ m-ar menține un timp deasupra adunării").

Îmbrăcând farsa în haina "ingenuității" (Radu G. Țeposu), Radu Sergiu Ruba e deopotrivă poet al vibrației cu substrat alegoric şi al confesiunii situate sub zodia unui patetism teatralizant şi ironic.

Adrian Suciu

Nopți şi zile (1999), cel mai recent volum de poezie al lui Adrian Suciu, vine după *E toamnă printre femei şi în lume* (1993) şi *Singur* (1996). În volumul de debut, poemele sunt

rodul unei senzualități – latente ori manifeste – iar arta confesiunii apelează la imaginea pregnantă, cu desen riguros, cu tăietură precisă ("ea-ți desface dinții cu trupul tăios/ şi din vreme în vreme neruşinată va fi/ laolaltă cu tine" sau "un trup lung trage el printre mese şi-un nor/ lung trage el"). Alteori, convulsia erotică se preschimbă în ceremonial, spasmul e imaginat ca ritual rafinat al invocației cvasitrubadureşti, în timp ce figurile şi gesturile se diafanizează, capătă o aură hieratică ("Şi părul/ ei peste omoplați se culcă blond, eu mă pun în/ genunchi, îi şoptesc, zdrobindu-i încheieturile de asfalt./ Viața ne-o facem cu femei pe care le pierdem").

În *Nopți şi zile* sentimentul dominant e acela al melancoliei, o melancolie grea, cu reflexe livreşti, hrănită din deziluziile şi dezamăgirile cotidianului şi desenată în versuri contrase, cu o sintaxă abil regizată şi cu imagini ce unesc concretețea şi imaginarul sub semnul unei etici subiacente. Drama existențială se transformă şi ea în dramă a cunoaşterii, cuvântul poetic nu mai poate "iscodi" tainele lumii, resimțind acut precaritatea sa gnoseologică, astfel încât, în fața "textului" lumii, poetul efectuează o lectură incompletă, cu fisuri şi blancuri ale reprezentării: "Arborii se dezbracă aici sub cer cu gesturi uitate. E/ noapte cu mulți lilieci. Nu aflu drumul înapoi./ De când/ se tot odihnesc, ai mei nu mai ştiu nici/ cosi ierburile, nici altoi prunii. De când/ se tot odihnesc,/ vorbele mele nu mai ştiu iscodi,/ mă-ndeamnă s-adorm./ Iubesc tot ce-am lăsat în urmă: Oare ce va mai fi?" (*Noaptea VIII*).

Şi în această carte iubirea e o temă centrală, iar imaginile care o circumscriu capătă irizări vizionare, reflexe ale idealității. Ispita stilizării afectelor se aliază, în aceste poeme, cu o anume elocvență a senzualității ce se constituie doar ca un "prag" de trecere spre fervoarea extatică. Acuitatea percepțiilor se însoțeşte de o foarte limpede nevoie a reflexivității, în timp ce, în spațiul riguros delimitat al poemului, viziunea şi ideea lirică sunt egal îndreptățite la existență estetică. E vorba, poate, aici, în

poemele de dragoste, de un vizionarism eleat, în sensul unei anumite imobilități fluide (oximoronul traduce foarte bine tectonica acestor texte) prin care sentimentul îşi păstrează o natură dual; el e potențialitate netradusă în act şi epifanie, e explicit şi implicit, eul liric resimțind apropierea iubitei, de pildă, prin mijloacele imponderabile ale oniriei sau printr-o percepție strict senzorială, ce provoacă stupoare şi fascinație ritualizată: "Trupul simte apropierea ei şi ştie:/ numai prin aburii visului vine,/ numai în vis. Când fiecare umăr e-o culme/ purtătoare de focuri, atunci se-apropie/ spintecând vraja subțire. Ochiul simte/ apropierea ei şi se tulbură. Nu va /mai îmbătrâni anul şi nu va fi iarăşi tînăr. Amintirea luptei o vor purta păianjenii/ în pînzele lor. Ea vine plutind pe un rîu de/ argint fără valuri şi n-am cum să rămîn" (*Noaptea VII*).

Nu mai puțin decât Erosul, sentimentul morții e prezent şi el în aceste "nopți şi zile" ce alcătuiesc un scenariu existențial cvasimitic al unui eu liric marcat de angoasă în fața timpului şi de scepticism dezamăgit dinaintea alcătuirilor precare ale lumii. Clipa prezentă se preface-n scrum, iar intermitențele memoriei nu mai pot restaura un trecut tot mai insesizabil. Lucrurile singure, în imobilitatea lor solitară rămân să măsoare fragilitatea ființei care se trece, în timp ce "moartea macină, macină".

Tristețea agonică a acestor poeme cu tentă expresionistă provine din imposibilitatea perceperii înțelesului ultim, esențial al lumii, dar şi din sentimentul lipsei de idealitate într-un univers dominat de materialitate, de reificare. Punțile spre transcendent s-au retras, fiorul ascensional se preface în cenuşă, ființa însăşi îşi pierde identitatea, conştiința de sine şi de ceilalți devine mai curând un imperativ, o exigență asumată, decât o realitate.

Judith Meszaros

Judith Meszaros a debutat cu o carte excelentă, *Îngeriada*, a mai publicat câteva cărți, după care, nu ştiu de ce,

nu i-am mai întâlnit numele prin reviste literare ori în librării. Cărțile sale de poezie ne pun în fața unui incontestabil talent poetic, compus deopotrivă din har şi luciditate. Poeta îşi construieşte cu minuție viziunile, desfăşurând pe pânza poemului imagini ale vieții şi ale eului interior saturate de referențialitate, dar, pe de altă parte, rescrise într-un cod al delicateții ori al parabolei.

Din imagini de o perfectă claritate empirică, poeta scoate alcătuiri halucinante, fie prin sintaxa inedită a textului, fie prin alăturările unor obiecte sau făpturi disparate. E un ermetism ce nu se produce la suprafață, la nivelul lexicului, ci, mai curând, la nivelul articulării imaginarului poetic, un imaginar ce absoarbe cu naturalețe în propriile alcătuiri realul şi irealul, lumea empirică şi orizontul misterului. O *Introducțiune la trebile îngereşti* ne pune în fața unei lumi ireale, cu forme lipsite de fior vital şi cu o dinamică vizionară: "insulă stranie/ țărmuri albite-n nesomn/ schelet indescifrabil/ aruncat peste mările timpului// rătăcesc/ izbindu-mă de îngeri înalți/ incandescenți/ răsfrânți în fiecare strop de aer// învață să respiri cu noi/ limbajul nostru simultan/ poliedric// cine nu poate fi asemenea nouă/ privirile noastre îl vor ofili// învățam// din palmele uimite îmi creşteau/ mici cristale perfecte// în centrul lor, cu durere pulsând/ un punct minuscul aflat/ în plină colapsare// aripi transparente băteau ritmic tăcerea/ dictându-ne ritmul inimii// eu mă hrăneam cu aceste poeme-cristale/ defilam în marş marțial// în mine se izbeau îngeri înalți/ incandescenți/ răsfrânți în fiece strop al sângelul meu/ învățați să respirați cu mine/ cuvântul meu unic şi larg// cine nu poate fi asemenea mie/ ochiul meu alb/ îl va-nhăța/ şi alb era totul, precum noaptea/ orbilor// îmi creşteau solzi de uitare/ se făcea din ce în ce mai frig".

Nerefuzând imersiunea în real, poeta scrie şi cu o cerneală inefabilă, în peniță manieristă. Gratuitatea şi gravitatea existențială sunt instanțele ce tutelează acest lirism, fantezist şi auster, sobru şi recules, alteori nelipsit de spiritul jocului şi al

acoladei ironice. Ritual al spunerii unor adevăruri dintotdeauna ale ființei, încifrare a unui mod cu totul inedit de a sesiza impalpabilul, ireductibilul, poezia de acest tip duce imaginea în preajma viziunii profetice, a unei precepții spiritualizate a lumii.

Sintaxa lirică e una eliptică, discursul se concentrează extatic asupra unor înțelesuri ultime iar atitudinea eului e, de cele mai multe ori, una de împăcare cu sine, de seninătate şi reculegere: "şi îngerii păşesc în vârful picioarelor/ atingându-mi uşor amintirile/ stârnind praful eternității, vai/ ce demult a fost când ştiam să iubesc/ şi durerea/ înălțată până la frigul stelelor scuipa/ printre dinți amețiți cântece/ imagini oarbe ale mâinilor lui Dumnezeu/ da, şi îngerii/ îşi scoteau cămaşa, caii, sângele, văzul/ şi-ți dăruiau un metal prețios: neantul şi spaima/ ca o platoşă bine definită şi seducătoare/ în care te răsfrângeai înmulțindu-te/ până când delirul tău atingea un dumnezeu/ pur lingvistic/ da, îngerii cruzi şi sfioşi/ dar vai, acele timpuri, vai/ când arborii se culcau în ochii mei/ şi visele, more geometrico/ se lăsau lătrate de cocoşii zvăpăiați/ ai sângelui, o,/ ce demult a fost când ştiam să iubesc/ şi-acum doar această calmă obscuritate/ mai locuind în creier – trandafir/ ostenit, stilizat/ doar aripa somnului mai trage afund/ şi-n palmele mele tremurătoare/ prinse-n încrengătura destinului/ printre chircite, giuvaiere false/ cuvinte/ care nu mai vor să clădească".

Fără a ocoli deloc spasmele şi fracturile realului, poeta pare mai mult atrasă de viziunea calmă, extatică. În coridorul de oglinzi paralele al versurilor sale ni se revelează un spirit atras de reflecția asupra înțelesurilor adânci ale lumii, captiv al meditației asupra propriei condiții. Limbajul său poetic se caracterizează mai curând prin eterogenitate. Cuvintele sunt scoase din registre neobişnuite, foarte diverse ale limbii.

Poetă deopotrivă a imaginii intens focalizate şi a viziunii metafizice a lumii, Judith Meszaros pune în versurile sale o tensiune a aspirației spre înalt, compensată de o similară apetență pentru derizoriul realului, absorbit în detaliile sale

intime. Cuvântul suav, de supremă delicatețe, se întâlneşte cu vocabula scrâşnită ori prozaică, dinamica sus/ jos ilustrându-se şi în acest domeniu, al lexicului, nu numai în acela al viziunii: “nu, ei nu sunt îngeri, n-au aripi/ ochi lăcrămoşi, braţe şifonate/ zile prelungi diluate cu apă/ nopți zvârcolite-n cearceafuri/ îngălbenite-n sudoare/ copii îmbătrâniți, iubiri sărace/ ghemuite-n alcooluri şi sex/ o, sărmani respectabili, din gâtlejuri, ascultă/ cum izbucneşte balaurul, din pâinea/ cumpărată abia, pe tichet/ o, nu, nu sunt îngeri, n-au aripi/ doar câte-un balaur scrâşnitor/ în jurul bradului, urlând prin pereți/ patefon răguşit, dansuri aspre/ râsete-ncifrate, ocheade, o!/ ai bucățit cristalul, mercurul ai/ lăsat lustrele aprinse în sala de bal?”.

Poemele pe care le scrie Judith Meszaros au o transparență imaterială şi un înțeles unificator. Ele instruiesc despre o stare de spirit puțin comună, ne spun despre “vise niciodată visate”, despre o lume abia presimțită, de o irealitate stridentă. Viziunilor paradisiace le corespund uneori imagini infernale, înălțării spre nadir îi urmează căderea în bolgiile infrarealității ori surparea în declinul trupului (“se priveşte în oglindă/ zâmbitoare-şi potriveşte păru-n coc, gâtul zbârcit/ se iteşte după guler/ - râme zeci încolăcite -/ ochi apoşi, buze uscate/ dezvelind o gură ştirbă/ burta ca un ou de stuț/ ascuțită, înclinată/ triste mâini cu vene-umflate/ şi cu varul scorojit”).

Asemeni “puştiului Rimbaud” pe care îl evocă într-o poezie, Judtih Meszaros pare a se fi retras din poezie în viața “care se vieţuieşte”.

Alexandru Uiuiu

Impus ca prozator (prima sa carte, de pildă, *Felia amară* vădea calități epice neîndoielnice), Alexandru Uiuiu debutează

ca poet prin *Socrate-poetul* (2000). Titlul, ca şi inedita ipostază lirică a autorului aveau, pesemne, nevoie de anumite precauții lămuritoare, care sunt expuse într-o limpede şi cu iz de alegorie *Precuvântare*, în care scriitorul ne face martori la întrebările sale cu privire la apropierile lui Socrate de eternul feminin. Două femei apar în dialogurile platonice în mod semnificativ: Diotima şi Xantipa, două tipuri opuse: una întoarsă spre fascinația depărtatului şi spre mirajul gândului, cealaltă viețuind strict în plan terestru. Alexandru Uiuiu precizează, în cele ce urmează, resorturile demersului său: "Multe pot fi motivele pentru care Socrate să întrețină o palidă prezență a personajelor feminine în jurul său şi dacă nu avem chiar nedumerire, ne umple o tristețe: câte-am mai şti noi despre misterioasa esență feminină dacă Socrate s-ar fi aplecat şi asupra acestei părți a umanității în cercetările sale de o limpezime glacială… În cele ce urmează am încercat întreținerea unui dialog maieutic cu jumătatea lumii. Cum orice prezență feminină poetizează discursul, forma sub care încercările se prezintă este cea literar-poetică".

Tensiunea ideatică din aceste "prozopoeme" reiese mai ales din prezența tuturor mărcilor distinctive ale unui dialog platonic, transpus în grilă poetică; adevărul se naşte încet, exasperant de lent, din încordarea gândului de a se regăsi pe sine şi de a-şi afla o bună situare în lume, se naşte în spațiul dinamic de întâlnire a întrebării şi a răspunsului. Cu toate acestea, dialogul e, aici, mai mult insinuant ori subiacent, presupus, mai curând decât explicit, iar din orizontul de mister pe care îl impune şi întreține se naşte o adevărată maieutică a sentimentului iubirii, circumscris în imagini de tulburată concretețe sugerând, în acelaşi timp, o dialectică a depărtării/ apropierii ființei iubite, într-un contur ontologic bine lămurit, însă. Imagini ale diafanității, înnădind sublimitatea şi savoarea concretitudinii, sunt desenate în peniță fragilă, uşor livrescă, expunându-se astfel un ceremonial al iubirii înscenat prin virtuțile alegoriei şi ale simbolului de iz cultural: "Aşa este:

când te aşezi în genunchi/ Eşti la înălțimea unui înger/ Şi poți sta de vorbă cu el -/ Socrate-şi ținea daimonul pe umărul stâng -/ *Cine-a fost Socrate?/ Îmi tot spui despre el?*/ Stăm pe o bancă în parc sub un castan care-şi scutură floarea/ Iar tu eşti numai reliefuri, unduiri, mireasmă/ Îți voi spune o mică poveste:/ Două lucuri inexacte şi adevărate – deci adevărate -/ Mi-au însoțit copilăria/ Primul a fost credința că înfundându-mi capul în pernă/ Pot auzi cum latră Cățelul Pământului -/ Am adormit ani la rând cu multă atenție!/ Al doilea, că în jurul nostru se învârteşte mereu/ Un înger de pază pe care îl poți omorî/ Dacă te joci cu cuțitul, cu praştia, dacă faci lucruri rele (…)".

Dacă poemele lui Uiuiu nu sunt numaidecât alegorii ale erosului, aceasta se întâmplă pentru că autorul priveşte mereu iubirea, ca şi ființa dedicată erosului, prin dioptriile metaforei calofile, ce-şi anexează însă şi savoarea cotidianității ca pe un ingredient necesar al tabloului liric. Delicatețea şi criza, ipostaze ale frustrării şi accese de beatitudine ne întâmpină mai în fiecare poem, starea de dragoste fiind astfel alcătuită dintr-o semnificativă coincidență a contrariilor, care nu-şi asumă, nici unul, până la urmă, hegemonia. Scenariul erosului e alcătuit, astfel, pe jumătate din rememorări fastuoase ale unor clipe şi forme rămase în trecut, dar şi din notații de o precizie extremă, din revelațiile imaginarului şi din insinuările concretului: "Cu gândiri şi cu imagini îți înveşmântez trupul fraged/ Îți pun în mâini săgețile văzului, uitând – pentru a câta oară?! -/ Că nu sunt suficient de puternic pentru a rămâne în fața ta/ Dezarmat:/ Suntem într-un aeroport internațional (…)/ Şi deodată toate avioanele pleacă şi prin coridorul curat/ Privirile noastre se întorc ca doi soldați ce se întorc/ Din războaie diferite – şi tu îmi zâmbeşti./ De acum ne cunoaştem: tu poți pleca în țara ta, care o fi ea/ Eu pot pleca în țara mea – numai a mea -/ Femeie sculptată în fotoliul unui aeroport mediteranean/ Trupul tău lung, mâinile deprinse doar cu mângâierile,/ Părul tău negru şi moale şi ochii, ochii -/ Perle în oceanul văzului – le vei duce departe/ Într-un

ținut cețos, nordic, cu păsări puține/ Dar imaginea ta, ea nu mai poate fi smintită/ A împietrit în aeroport şi te va aştepta până într-o bună zi/ Când vom sta de vorbă şi îmi vei spune/ Că Narcis era cel mai puțin aşa dintre narcisişti/ Şi eu o să-ți dau dreptate (…)".

Nu toate poemele sunt scrise, însă într-un regim al ritualicului şi sublimității de sursă livrescă, fiindcă Alexandru Uiuiu trăieşte, ca orice spirit postmodern, pe jumătate în lumea "naturală" a literaturii, pe jumătate în spațiul badineriei şi al pastişei, prin care sunt reluate ironic tipare ori ticuri poetice, adevăruri rostite o dată pentru totdeauna, relativizate prin exercițiul acesta al parodiei bine temperate. Insinuarea şi ambiguitățile cresc o dată cu întrebuințarea inserturilor intertextuale ce au darul de a ne situa într-un spațiu al tuturor scriiturilor, al tuturor postúrilor şi registrelor literarului, de la idilă la elegie ori la oda funebrală, însumare de gesturi scripturale convocate în spațiul poemului spre a da o imagine cât mai veridică erosului închipuit în toate ipostazele sale: "Sfâşietoare Melancolie, cum macini tu oasele subțiri./ Cum mai toci tu mărunt această trestie gânditoare./ Că ajunge ea hrană pentru dinții albi ai lunii/ Cum te-agăți tu de gâtul omului ca să-l tragi îndărăt./ *Seara pe deal buciumul râde cu poftă!* Chinuitoare Nostalgie cum mai rupi tu hainele de sărbătoare/ Cum scurmi tu în sufletul omului ca un porc sălbatic (…)".

Prozopoemele lui Alexandru Uiuiu au aerul unui paradox: ele încearcă să schițeze un scenariu al erosului în feluritele sale ipostaze prezente, dar, de altă parte, sunt silite mereu să apeleze la resursele transfiguratoare ale memoriei, la beneficile ritualului amintirii, ce recompune fragmentele de timp după o logică a afectivității oarecum trucate. E regula oricărui joc literar, de a se nutri din referențialitate şi din autoreferențialitate, din apropiere şi depărtare, din iluzie şi luciditate.

Lucian Scurtu

Poemele lui Lucian Scurtu din volumul *Avatarii faraonului Gregor Samsa* (Biblioteca revistei "Familia", 2001) au, de la o primă vedere, prin dimensiunile versurilor, ample, alura densă a unor poeme în proză, cu imagini aglutinante şi care reţin din realitate sensuri terifiante ori reacţii agonice ale unei conştiinţe torturate de o lume claustrantă, absurdă, crepusculară ea însăşi, lipsită de orice dimensiuni ale elevaţiei. Sunt imagini de extracţie expresionistă, declinante, agresive adesea, de sens negativ, dând o neîndoielnică impresie a golului, căderii ori a reculului într-o interioritate fals mântuitoare. Ritmurile poemelor sunt frazate când într-un arpegiu al angoasei şi decepţiei, când într-o tonalitate a unei beatitudini mai curând invocate decât asumate în toată puterea cuvântului. Neutralitatea viziunii lirice e foarte aproape de o teatralitate camuflată, în sensul expunerii unor măşti ale eului, a unor "roluri" pe care poetul le încredinţează propriilor trăiri.

Spaţiul poetic configurat de Lucian Scurtu se află, într-un anumit fel, la confluenţa tuturor contrariilor, în măsura în care poetul, nerefuzând ispita paradoxului, îşi expune, cu suficientă fervoare şi luciditate, neliniştile şi angoasele, fără a deturna însă anxietatea în geometrie textuală ori în utopie a redempţiunii poetice. Sensibilitatea poetului la concret, modul deloc reductiv sau schematic în care e radiografiat realul posedă semnele unei conştiinţe grave, ce sesizează cu promptitudine carenţele realităţii, convertindu-le în negaţie – directă sau indirectă – ori în protest mai mult sau mai puţin aluziv. Criza de identitate pe care poetul o sesizează la semenii săi are alura unei revelaţii de semn întors, ce permite autorului să-şi asume o expresivitate spontană.

"Răvăşit", minat de incertitudine ori de angoasa fiinţării, eul liric meditează cu pregnanţă a reprezentării asupra propriei condiţii, exploatând resursele autospeculare ale poemului, expunându-se în faţa cititorului într-un fel de spectacol graţios-tragic, în care un fel de manierism textual(ist) maschează de fapt

o trăire convulsivă şi frustă. Poemele lui Lucian Scurtu se hrănesc, de aceea, dintr-o dinamică a contradicției, în care deziluzia şi reveria utopică par a se contopi, răsfrângându-şi una asupra celeilalte energiile semantice.

Modelul liric ce se regăseşte în poeziile din volumul *Avatarii faraonului Gregor Samsa* instituie o percepție descentrată, polimorfă a realului, o percepție dezabuzată, deposedată de orice iluzii recuperatoare, în perimetrul căreia salvarea e o sugestie abia presimțită, pentru care eul poetic nu se simte încă pregătit. În poemul ce dă titlul volumului, Lucian Scurtu exprimă, mai mult decât o atmosferă a cenuşiului, a blazării existențiale, şi o dimensiune a trăitului în care renunțarea se află la confluență cu durerea: "Ani de-a rândul n-am înțeles limaxul care rătăcea conştient pe podea/ Până ce-a subțiat-o, a făcut-o oglindă să se poată recunoaşte tavanul în ea/ Am visat oare ce importanță am eu pentru această micuță vietate/ Ce mi-a lins tălpile pe săturate?/ De ce să treacă ea din natura ei în natura mea/ Adaptarea aceasta fără de lege şi fără de chin n-o va durea?/ Aşa am spus eu muritorul şi trăitorul aici în partea de vest a țării/ Îngrețoşat de visare precum salcia plângătoare crescută întâmplător la țărmurile mării/ Fermentate de eu într-o matrice pură, ideală şi rece/ Viață de om ce peste viață de câine se suprapune şi se petrece/ Sinteză a învățăturilor tatălui cerescu către cel pământescu păcătosul, tiranul/ În care nu mai ştii care sunt pereții, podeaua, tavanul/ Lucrurile care ți-au aparținut şi-ți vor aparține să le pui unul peste altul să faci din ele/ o coloană, un castel,/ Iar din cele care îți aparțin să dai conturul divinității la care să te rogi înduioşat/ cu pocăitul Viorel/ Şi cu copiii lui, deştepții şi proştii, iosifi, ştefani, antonomi, domnici şi marii/ Până se tocesc genunchii, palmele nu se mai dezlipesc iar buzele înlemnesc în sfinte iconării/ Lacrima pură a Fecioarei să îmi brăzdeze obrazul, gâtul, pieptul, picioarele şi călcâiul/ Să le ardă până la scrum să pot deveni între tot ceea ce mişcă întâiul/ Pentru că întâia lacrimă a

Doamnei este bună şi dulce ca laptele şi ca mierea/ Atunci când voi fi mort pentru Ea voi înțelege dacă va fi să fie Învierea/ Dintre cei somnolenți, adormiți şi robi ai păcatelor prea pământeşti/ Iartă-i Doamne şi trece-i în slava firii tale dumnezeieşti/ Chiar şi limaxul acesta stupid şi slinos cu formă şi fond de omidă/ Acopere-l cu o piramidă".

O poetică a eului e exprimată, nu de puține ori, autorul încercând fie să-şi descifreze trecutul, fie să sesizeze dinamica sensurilor lumii. Obsesia interiorității e figurată însă adesea în optică suprarealistă, poetul juxtapunând imagini disparate, neanaloge, combinându-le, reordonându-le şi încercând să scoată din aceste amalgamări imagistice un sens nou.

Imagistica onirică răzbate şi din poemul *Impresia*, unde introspecția, recuperarea timpului trecut prin amintire ori revelațiile erosului se profilează într-un decor similiapocaliptic prin abundența de imagini ce se întrețes aici ("Muşc din realitate cum aş muşca dintr-un zid năpădit de verdeață/ să mă îndestuleze hrana rece a sfinților părinți/ muşc din scândura udă a corăbiei ca dintr-o fragă abandonată stricăciunii/ «mormânt bogat ai vrut mormânt bogat ai» a şoptit zeul gelos şi am admirat mulțimea/ măştilor de aur a coroanelor prețioase a agrafelor şi nasturilor argintii/ am cerşit să mi se aşeze pe ochi cele două monede cu chipul ei să o pot privi veşnic/ cunoscut în istorie să fiu alături de cei care amestecă mirodeniile vopsesc cânepă/ pânza tare de in în culorile cerului de octombrie transilvan/ după ce am sărutat-o uşor pe talpa fină a piciorului ea nu a şchiopătat şi mult am plâns/ în fața icoanelor făcătoare de minuni (un măr muşcat de om nu se rostogoleşte se târăşte)/ (…) cu palma cu care scriu poemul am mângâiat suprafața crişului care de atunci s-a numit negru/ mi-a fost dus la vale chipul pe fruntea şi ochii care alăptau imaginea mea de acuma/ cum stau aplecat la masă şi însemn pe hârtie «urmez cu vârful compasului mica furnică/ ce rătăceşte voioasă prin aglomerația oraşului»/ abia atunci m-am aruncat nebuneşte în fața viermelui care

înainta vertiginos spre o lume nouă/ în numele lui am devenit Lucyan Preafericitul despre care voi povesti când voi fi bun şi bătrân”).

Reflexul cotidianului îşi transferă – cum am văzut – energiile semnificante în notații autobiografice, în care propensiunea spre concret, spre detaliul sugestiv e doar un prag pe care se poate păşi spre o diafană, imperceptibilă lume de dincolo. Lucian Scurtu e, aşadar, un poet al contrariilor şi contradicțiilor ce se întâlnesc, ritualizate oarecum prin dicțiune lirică, în spațiul debordant al poemului.

Cristina Cîrstea

O sensibilitate fragilă, ce-şi cunoaşte în chip limpede limitele, ameninţată de agresivitatea lumii dar, în acelaşi timp, cu o propensiune certă spre elevaţie, dovedeşte Cristina Cîrstea încă de la prima sa carte, *Noi, fiii melcului* (1997). Bezna, uitarea, întoarcerea Acasă - motive şi sintagme recurente, dau poeziei un iz uşor expresionist, aducând poemul la limita insesizabilă dintre extaz şi coşmar, înscenând o anume ingenuitate cu contururi îngroşate în care lumina devine translucidă iar *căderea* nu e nimic altceva decât un însemn al expierii. În poemul ce dă titlul primului volum lumea are o alcătuire monadică; aici, între individualităţi nu există comunicaţie decât în mod mediat, eurile sunt adăpostite de cochilii iar atmosfera e una crepusculară, cu reflexe agonice. Regimul nocturn al imaginilor favorizează însă deschiderea spre o lume revelatorie, în care misteriile se desfac sub privirea mistuitoare a fiinţei ce a renunţat la impulsul raţional în beneficiul unei cunoaşteri mai adânci, de ecou mitic: "Doar pietrele te mai privesc/ pe tine, cel care treci/ printre ele. Iată: te-nghesui/ la pieptul lor până te/ clatini.// şi totul uiţi/ şi totul laşi îndărăt/ nici măcar un licăr nu mai poţi bănui/ în inima ta.// printre pietre trecem/ cu toţii în beznă ca şi când lumile noastre s-ar/ chema/ între ele ca şi când/ fiecare/ s-ar întoarce Acasă// şi totul uităm/ şi totul lăsăm îndărăt/ când trecem/ cu toţii/ noi, Fiii Melcului".

Alteori, percepţia lumii în latura ei grotescă trece într-un regim al graţiei şi limpidităţii, în care lucrurile au contururi nete iar palorile nedesluşite ale nocturnului capătă expresii ale apolinicului. În astfel de texte, în care privirea câştigă în spiritualizare, notaţia poetică este concentrată, iar trăirea se sublimează până la iluminarea extatică. În acest fel, notaţia purificată de zgura detaliului cotidian capătă amprenta biograficului, poemul transformându-se în *autoportret* contras, eliberat de contingentul gestului diurn ("Şi iar îţi zic: precum/ scrâşnetul unei cascade/ era.// Şi eu/ mai/ albă şi goală ca setea/

sub pieptul de apă"). Alteori, se exploatează resursele referențialității, concentrate sub lentila poemului în microparabole morale ce dau glas unei înțelegeri nuanțate a substratului tragic al lumii. Fascinația transpunerii lumii în vers e realizată în registru neutru, alb, într-o tonalitate cvasiincantatorie, ce *constată* miracolul lumii, fără să-i amplifice, prin vizionarism, dimensiunile. Un poem semnificativ în acest sens e *Sculptură în gheață*: "Fericit ca singurătatea/ Ochiul meu/ a văzut/ orbii// inimile lor/ lungi şi albe/ troițe pe malul/ Zilei".

În al doilea volum al Cristinei Cîrstea, *Ceva care să-mi amintească de mine* (2000) viziunea lirică se acutizează, notațiile prind contururi tot mai ferme iar instinctul agonic de extracție expresionistă e şi mai clar precizat. Disperarea, gustul neantului, conştiința vieţuirii într-un univers labirintic, cu o conformație de neînțeles îşi fac tot mai mult simțite prezența. Decepția existențială înlocuieşte spectacolul grațios al uimirii în fața lumii cu o retorică a angoasei în care nostalgia originilor sau privirea utopică se transformă într-un scenariu poetic ce transcrie o adevărată coborâre în infern, cum în poemul *Disperarea, cel de-al şaselea cort*: "poate un strigăt. o fundătură. în finalul/ tuturor întâmplărilor mai/ tăcut ca oricând: ba scârbit până la lacrimi. cu obsesia amintirii şi/ imaginii unui cuvânt/ De-Nimeni-Rostit.// Chiar de mine.// Totul fiind spus deci totul/ făcut. Şi nu pentru dreapta cât/ pentru stânga/ deloc (...). În jurul punctului, deci. cu mâinile până la/ coate. în acest cimitir al serii/ mărginit de un şir de/ vocale. poate prea albe. chiar de la morți către/ vii. ca să uite./ un mesaj disperat. convins că disperarea simulează/ muțenia./ Absența fiecărui sunet prin care nu se dobândeşte/ nimic.// un spațiu gol căscat într-un spațiu şi mai.// sute şi sute de mâini înlăuntrul meu/ sute de spații prin deschizătura/ vocalelor/ unui cuvânt de mine rostit".

În fond, cele două secțiuni ale cărții (*Jurnal nocturn din Shinear* şi *Jurnal diurn din Shinear*) nu ne propun altceva decât

un periplu (gnoseologic şi ontologic) care ne iniţiază în tainele facerii, prefacerii şi mistuirii, prin intermediul mai multor trepte sau momente ale cunoaşterii şi devenirii: cumpătarea, pocăinţa, zidirea, răbdarea, neputinţa şi disperarea. Întorcându-se pe un "drum al memoriei" - dar memoria, ne avertizează Cristina Cîrstea undeva, nu e decât "întoarcerea/ Morţii", poeta reconstituie meandrele unei călătorii şi ale unui destin, conştientă fiind de faptul că "Totdeauna viaţa are o mie şi una de/ feţe". Amintirea devine, în acest al doilea volum, nu doar o temă dominantă; e şi o modalitate de reconstrucţie a fiinţei, un mod de restaurare, prin resursele insuficiente ale limbajului, a propriului destin. La capătul acestei călătorii eul liric îşi regăseşte chipul său, cel autentic şi lăuntric, reamintindu-se pe sine şi labirintul lumii în care trăieşte, dar sugerând şi un anume relativism sceptic în privinţa posibilităţilor memoriei de a resuscita trecutul fiinţei.

Virgil Leon

Poezia pe care ne-o oferă Virgil Leon în volumul său de debut intitulat sugestiv *Unu* (1996) nu e provocatoare decât în

măsura în care se oferă ca model estetic şi/ sau ontologic, un model mai curând de contrast faţă de realitatea proliferantă şi agresivă ce ne înconjoară. Poemele lui Virgil Leon mărturisesc, înainte de toate, o anume voinţă de constructor; arhitectura poemului se subsumează cu exactitate, s-ar zice, viziunilor poetice, încât între potenţialităţile ideale ale eului liric şi realizarea efectivă a acestora distanţa se estompează până la absenţă. Oricât de paradoxal ar părea, poezia lui Virgil Leon se remarcă printr-o referenţialitate restrânsă, în măsura în care poetul se supune imperativelor propriei interiorităţi, refăcând, în versuri epurate de orice crispare afectivă, un itinerariu al eului torturat de interogaţii chinuitoare, de dileme insolubile sau de insurgenţe poetice: "Cea mai lentă sinucidere/ este scrierea poemului./ Sfârşind,/ îţi strigi numele. Şi/ strigătul se loveşte/ de zidul unei absenţe mute./ Ca un vânt deasupra/ unei mări pustii/ şi reci./ Ca o moarte/ prin care ai mai apucat să treci.// Tu, sânge, tu eşti/ clovnul dinlăuntru,/ tu eşti saltimbancul/ ce s-ar fi cuvenit să fiu,/ tu eşti diabolicul/ val roşu de râs/ din fiinţa îndurerată/ tu eşti cel spunând/ încă nu,/ încă nu…".

Reflexivitatea e, în aceste poezii, camuflată îndărătul unei percepţii similitagice a realului, ea, reflexivitatea fiind prezentă mai curând în expresia intelectualizată decât în modalităţile "operatorii" ale versurilor. Autoscopiile lirice care sunt înscenate aici îşi arogă o ţinută onirică decisă, în sensul unei travestiri a obiectelor din regimul lui *aici* şi *acum* într-o imponderabilă lume a lui *als ob*, în care lucrurile şi fiinţele scapă de teroarea deterministă a timpului şi spaţiului, asumându-şi o logică fantast-onirică, pe ale cărei dimensiuni fiinţa îşi recapătă sacralitatea ei originară. Delicată şi sensibilă, privirea poetului pare provocată mai curând de absenţele decât de prezenţele lucrurilor, de ceea ce nu este încă, de presentimentul fiinţării sau de "blancurile" ciudate dintre fiinţe, de înfiorările misterului iscat de limitele fragile dintre văzut şi nevăzut, dintre sacru şi profan: "Ceea ce rămâne după plecarea odăilor/ în

migrația nocturnă: un/ nehotărât parfum de fostă şedere/ verdea, milostiva culoare a plictiselii/ spaimele suprapuse ale sufletelor orbecăind în/ vidul dintre obiecte,/ sobolii subțiratici şi reci ai cuvintelor,/ galeriile lor vizibile încă în aer./ Ca şi cum o libelulă ar traversa linia de hotar/ şi ne-ar şopti pe urmă o vorbă-nmiresmată…".

Rece şi intelectualistă mai degrabă decât sentimental-afectivă, poezia lui Virgil Leon se complace cu o anume voluptate în jocul ironic al memoriei livreşti care reînvie şi recompune imagini lirice de o expresivă transparență, ce ne induc o inevitabilă senzație de *déja lu*. Pe de altă parte, memoria – un topos privilegiat al acestor versuri – are întrucâtva funcția acelei anamnesis platoniciene, capabile să refacă, în mod imprecis, nesigur, conturul ideal al lucrurilor. Între "memorie" şi "vuietul/ surd al instinctului", poetul trasează un contrast lipsit de echivoc, acela dintre ritualul purificator al anamnezei poetice şi freamătul carnal, orb al ființei.

Calofile şi riguroase, transparente şi precise sunt poemele "de dragoste", în care conturul ființei iubite capătă un halou mitizant, o grație imponderabilă ce transfigurează chipul evocat până la o sugestivă absență a determinațiilor: "Ea crede că umbra e numai/ molatecă absență,/ sprânceană de vid/ şi nu întuneric, întuneric sfios.// Ea nu ştie că umbra suliței/ poate ucide aidoma suliței.// Ea se îndepărtează de straiele/ reci ale poemului,/ schelăria grațioasă a trupului/ vesteşte un edificiu calm (…)".

Rigoare geometrizantă placată pe o participare afectivă redusă a eului liric – poezia lui Virgil Leon are, parcă în ciuda aerului său intelectualizant şi livresc, substanță estetică şi prestanță expresivă. Ea se naşte dintr-o irepresibilă "foame de Unu", ca recurs poetic la o lume marcată de disoluția multiplicității.

Ioan Vintilă Fintiş

Cu volumul *Singurătatea supremă* a debutat Ioan Vintilă Fintiş. Tonul poemelor din această carte este unul "alb", fără

modulații, crispări ori schimbări spectaculoase de registru. Neutralitatea afectivă – câtă este – asigură prezența unei scriituri centripete, asumate şi remodelate în tipare afective parcă prestabilite. Miza acestor poeme o aflăm însă mai curând la nivelul imaginii, o imagine trasată în peniță calofilă şi cu o configurație oarecum monadică. Poemele sunt construite din secvențe disparate, notații sobre sau instantanee care converg, totuşi, spre logica austeră a unor sentimente circumscrise cu o oarecare delicatețe:

"Marea suferă de o frumoasă/ singurătate/ Vinul are gustul mai vechi/ Decât manuscrisul/ Mânjit cu o depărtare./ Naufragiatul face câțiva paşi pe țărmul/ Corabiei (…)./ Un marinar de carton s-a sinucis/ Noaptea frigul creşte, din moartea sa/ Peste un albatros/ Care plânge" (*Marinarul de carton*).

Poezia lui Ioan Vintilă Fintiş ar putea fi definită ca una reductivă, în măsura în care autorul decupează din real secvențe de pregnanță metaforică, pe care le asociază unei anumite stări de spirit şi le codifică în text, răsfrângând asupra lor o întreagă regie a literarității. În acest fel, "lectura" lumii devine, în unele poeme, ezitantă, pentru că Fintiş trasează contururi indecise, proiectează obiecte fragile, stări imponderabile, numind parcă ceea ce abia mai stăruie în ființă şi invocând ipoteze ale inefabilului lumii, într-o scriitură ce are ambiția de a circumscrie realul în esențialitatea lui, dar care nu reuşeşte decât să-l aproximeze, să-l sugereze din câteva tuşe lirice.

Tenta elegiacă şi evocatoare a poemelor consacră de fapt anumite manevre ale imaginarului, care de-realizează şi des-figurează obiectualul, transferându-l în domeniul evanescentului şi vagului. De altfel, o funcție similară de de-realizare, de proiecție în imaginar o au toposurile absenței, ca şi atmosfera crepusculară ce încadrează gesticulația ("Cad mierle din turnuri/ Se retrag mări în țărmuri/ Iarna strigă din mine/ Sînt amintirea ei// Zăpada vesteşte cu clopote de fum/ O sărbătoare de cerbi// Demult te aştept/ Eşti un cîntec pribeag/ tresărind în oglinzi/

Ruga ta mușcă din ceața/ trupului meu/ mîntuind pustiul" – *Rugă de ceață*).

Inflexiunile vocii poetice asumă suavitatea ca marcă specifică a decantării emoției, într-o succesiune de "peisaje" poetice conturate în tonuri pastelate, corelate cu atitudini vag crepusculare. Dispuse în retortele unor formulări parcă prea estetizante, stările lirice își precizează mai ferm "contururile", cerebralizându-se și, parcă, relativizându-se. Situate într-un spațiu bipolar, al ficțiunii și trăirii, al iluzionării și dezabuzării, poemele dezvăluie o conștiință poetică bântuită de neliniști și angoase, conturate uneori în parabole aluzive, cu apreciabilă încărcătură metaforică, precum în *Setea de lumină*: "Cui să împart merindele/ Nimeni nu vine/ Chiciura cade în mierle/ Casa mi se face pustiu/ Sclav al iluziei/ Mă știe moara de vînt/ Tăcerea urcă pe maluri/ Dintr-acolo vin/ Mi-e sete de lumină/ Căznit sînt de ea/ Ca Iacob".

Celelalte cărți de poezie ale lui Ioan Vintilă Fintiș (*Obiecte după frig* etc.) se păstrează în același domeniu al imagisticii și al picturalității, la care se alătură un desen spiritualizat până la asceză figurativă. Un amestec de senzualism agrest și de abstracțiune geometrizantă conduce la precipitarea tensiunii lirice, după cum asumarea unei realități în datele ei cele mai concrete, mai "corporale" se conjugă cu reculul în amintire sau cu alegoria metaforizantă. Nu de puține ori, însă, imperativul iluziei se destramă, nevoia de utopie face loc exercițiului lucidității, în perimetrul unei scrieri adesea detabuiza(n)te, în răspărul calofiliei. Durerea, spaima, întunericul, frigul, dispariția sunt toposurile de cea mai mare frecvență ale cărților lui Fintiș. Vizionarismul, cât este, capătă accente elegiace, rezumând amestecul de energie vitalistă și de abulie care pare reprezentativ pentru aceste poezii. Răsfrântă în abisul poemului, realitatea își dezvăluie atât latura sa de inefabil, cât și faliile groteşti, efigia poetului rămânând însă încrustată în filigranul impalpabil al ritmurilor lumii: "Prin frunze iarna se

tîrăşte, printre/ degetele tale de scrib,/ cu aripi de sticlă parfumată,/ desenând ideograma chipului meu" (*Despre râuri*).

În acest fel, gesticulația lirică are, în unele poeme, resurse purificatoare, conotații dintre cele mai pozitive. Lumina şi întunericul, jocul antinomic al eului liric şi al realității opresive sunt dominantele viziunii, precum în *La marginea lumii*: "Se subțiază liniştea chipului meu/ iarna aşază sigilii de frig/ miresme şi izvoare de rugină/ pe mîinile mele fulgerate de spaimă/ Muşcătura luminii se adînceşte în ceva nevăzut/ O dragoste strălucitoare/ Aduc vîslaşii inocenți/ Iar în mine se zidesc/ Tăcerile lor/ Parcă mă nasc dintr-o spaimă acum/ Luceferii țes canoane şi rugăciuni/ Pe icoana de lemn/ Pretutindeni valuri de sînge/ Şi un strigăt de mărgean/ La marginea lumii".

Lirică a gravității melancolice, răsfângere a conştiinței pe fundalul unei realități exasperate, poezia lui Ioan Vintilă Fintiş rezumă o experiență interioară tradusă în expresie confensivă, prin apelul la memorie şi la senzorialitate.

Gheorghe Mocuța

Între melancolia cu irizări de voluptate a rememorării şi scepticismul abil regizat de o luciditate rece, arareori făcând concesii afectelor, versurile lui Gheorghe Mocuța îşi extrag energiile semantice dintr-o mereu reînnoită pasiune a autocontemplării. Nu întâmplător poetul înregistrează, într-o expresie fermă, lipsită de echivoc, avatarurile propriei condiții, punând în lumină distanța/ interferările dintre biografie şi scriitură. *Câmpia secretă* (într-un volum colectiv), *Îngerul ridică lespedea, Zăpada anului unu* şi *Omul de litere/ viața de hîrtie* sunt volumele de poeme publicată de Gheorghe Mocuța. Să consemnăm şi apariția, în 1996, a unui eseu, sugestiv intitulat *La răspîntia scriiturii*.

În poemele lui Mocuța realitatea cea mai concretă îşi trimite ecourile referențiale în cele mai ascunse fibre ale poemului. Uimirea poetului în fața unui real ce nu conteneşte să-şi schimbe înfățişările ia forma unor evocări melancolic-ironice, în care "viața lumii" este de fapt viața unui eu antrenat în dinamismul de neoprit al existenței: "un dascăl depeizat întors acasă din apostolat/ şi devorat de himerele altora/ un sămănătorist melancolic/ incapabil să-şi administreze pămîntul moştenit/ un visător pe care prietenii de pahar nu au reuşit/ să îl vindece/ poate doar i-au schimbat anumite obieciuri: l-au scos din bibliotecă şi l-au făcut primar/ la revoluție/ în micul orăşel de cîmpie/ spre a cunoaşte viața lumii aşa cum e/ când o trăieşti o singură dată (…)".

Cu un aer inevitabil "construit", cu o dinamică tematică în mod evident livrescă, versurile lui Gheorghe Mocuța cultivă un soi de prozaism metodic, o acuitate a senzațiilor prin care sunt sesizate zone ale realității şi infrarealității, dar şi modalități ale intertextualității, ale ludicului, oscilând astfel între fervoare şi calcul, între disponibilitățile mimetice şi instinctul parodic ce deformează liniile realității. *Lamentația poetului rămas*, de pildă, e un poem de o suavă gravitate, în care destinul, moartea, somnul sunt teme stilizate cu un anume rafinament simbolic,

circumscriind sensurile existenței în conotații deceptive: “asta nu e imaginea odihnei/ îmi spun/ privind chipul poetului pe catafalc/ o nu ăsta nu e chipul somnului./ cîinii de pază ai nopții/ îi mai latră încă insomniile/ sufletul său chinuit/ aleargă între arătătorul lui platon/ şi arătătorul lui aristotel./ (fericită e calea/ pe care aleargă sufletul/ alungat din cetate)”.

Poet de reală distincție intelectuală, cu disponibilități mai cu seamă în “construcția” poemului, Gheorghe Mocuța îşi percepe cu acuitate condiția de “om de litere”, radiografiată în versuri sincopate, cutreierate deopotrivă de fior tragic şi de rafinament ludic. Obsesia “nimicului”, a “golului” e transcrisă în contextul unei “vieți de hârtie”, cu relief artificios şi cu substanță existențială oarecum diminuată de reflexele “literarității”: “nimic./ spui nimic şi golul se prăbuşeşte asupra ta/ te prăbuşeşti în golul care te resoarbe/ tu omul de litere şi viața ta de hârtie/ vă sprijiniți unul de celălalt/ ca norul şi scama/ altfel poemul n-ar fi decît o urzeală a unei minți rătăcite pe această cărare/ de munte./ muntele spre care te îndrepți/ dă mereu tîrcoale pustiului din tine îl amuşină câineşte ca pe un seamăn numai aşa i se limpezeşte sensul/ numai aşa te tulbură”.

Poemul însuşi e privit de autor ca “obstacol şi ieşire din impas”, după cum viața îi pare “un text apocrif”. Gheorghe Mocuța sesizează, într-o expresie eminamente livrescă, relația ambiguă dintre literatură şi realitate, dintre viață şi text. Transpunându-şi propria biografie în spațiul refrigerent al poemului, autorul pare inventat de cuvintele prin care caută să se definească/ delimiteze: “viața e un text apocrif/ nu ştii niciodată cine ți-o poate scrie/ sau inventa/ după cum nu poți afla niciodată/ ce ți-e scris”.

Poet instruit, livresc fără a cădea în capcanele calofiliei, ironic fără însă a fi un abulic, Gheorghe Mocuța e atent deopotrivă la “viața lumii” şi la “scena poemului”, păstrând, parcă, mereu o distanță protectoare față de propriile texte.

Letiția Ilea

Fostă echinoxistă, Letiția Ilea a debutat cu volumul *Eufemisme* (1997), despre care Marian Papahagi scria că "trădează neliniştea unei noi autenticități". Cea de a doua carte are un titlu emblematic pentru poetica şi poietica autoarei: *Chiar viața* (1999). Cele mai multe dintre poemele Letiției Ilea sunt construite sub auspiciile (relative) ale insertului textual, ale colajului de imagini, prin care impresia fulgurantă e desemnată în linii ferme, iar relieful lumii e conturat în notații acute, de extracție expresionistă. Aici, sentimentul, lucid, dezabuzat, al sfârşitului e norma existențială dominantă; imaginile nopții, ale îngerului negru ori ale apusului aduc pe scena poemului presimțirea unei lumi agonice, reificate, din care orice sugestie a redempțiunii e absentă, iar universul şi-a pierdut orizontul sacralității: "Începe noaptea dincolo de zidul luminat/ mucegăit pare îngerul negru/ face cu ochiul unei iluzii trecute/ de prima tinerețe lacrimile/ din ochii străzii au secat de ce/ să mai rămîi pe bancă alături de cel care şopteşte viață/ se va mistui colosul pe aripi de plantă/ vei dansa pe spinarea timpului/ nu poți să mergi în coloană paralelă/ cu arborele uscat care amenință să se năruiască/ înaintea ta rîzi de iederă este viața/ în punctele culminante ale buletinului meteorologic/ urlat prin capacele geamului de doamna căruntă/ cu ochelari opaci unde să fugi pe cine să strigi/ oricum nu are rost în zori cînd o să treci puntea/ apa va inunda ultimele turnuri ale castelului/ părăsit parcul va rămîne refugiul porumbeilor/ care vestesc furtuna de nisip este speranța ta/ apune soarele nu ştie unde vei dormi/ noaptea următoare aparține vîntului" (*Elegie*).

Două resorturi par să nutrească dinamica viziunilor lirice ale autoarei; pe de o parte, avem de a face cu un impuls anamnetic, prin care eul caută să reconstituie contururile unui trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, iar, pe de altă parte, e vorba de o încercare de a restabili imaginea unui univers multiform, dar precar ca semnificație, în care eul liric nu izbuteşte să se integreze. O poezie precum *Adolescența mea*

ilustrează această arheologie a sinelui, această rememorare a trecutului ființei, într-un desen sincopat, cu tuşe concise, marcat de referințe livreşti şi de poncife ale vârstei transcrise în tonalitatea unei sincerități netrucate; fragmente de realitate, notații disparate, detalii exhibate desemnează datele unei vârste a căutărilor, a edificării treptate de sine, într-o notă spontană, spectaculară: "o cosmetică a cuvintelor mari adevăr singurătate/ Janis Joplin şi romane sud-americane/ Nietzsche şi Kierkegaard înlocuind prietenii neînțeleşi/ foarte greu de suportat clipele cînd rămîneai tu cu tine/ trebuia să lepezi atunci frazele rumegate îndelung/ cu gust de chewing-gum pentru care se spunea că eşti inteligent/ se năruia totul tu voiai să înțelegi/ o arhitectură de "de ce-uri"/ moartea era mai aproape decît dragostea/ pînă într-o zi te-ai acomodat atunci cu realitatea/ ți-au spus că ai devenit "om mare"/ şi adolescența ta cu miros de plante otrăvitoare şi vipere/ ca o iubită părăsită fără pricină".

Oscilînd între tentația autoscopiei morale şi impulsul ironic relativizant față de o realitate percepută halucinant de aproape, aceste poeme par să se afle mereu în căutarea unei identități a autoarei; identitate, dacă nu reală, măcar inventată de o memorie ficțională ce recompune, din fragmentele disparate ale unui trecut cu o noimă pierdută, o coerență a ființei care îşi clamează suferința, crisparea existențială, rescriindu-şi biografia.

Dinamica acestei scrieri este una centrifugă, pentru că, oricât ar căuta să se apropie poemul de "punctul central" al sinelui, el se îndepărtează progresiv de acesta, datorită unei acute nevoi de a absorbi maximum de realitate, de concret. Poezia tentează, în acest fel, să focalizeze "chiar viața" în multiplicitatea ei de înfățişări şi de forme, conferind textului o copleşitoare pondere existențială ("să râdem să vorbim nu mai ştim mai bine să-ți trimit/ ultimul meu volum de versuri doar aşa mai pot fi tandră/ scriu în parc statuia mi se uită peste umăr/ i-aş trage una să se ducă bărbatul de pe bancă/ femeia cu ziar în aprilie natură moartă frigidere/ ochelari decorații gerovital să-ți

iubeşti aproapele/ îngheață cerneala în stilou/ să te trezeşti la realitatea asta care-ți dă voie să-ți alegi/ doar felul de a muri”- *Dimineţile mele*).

Uşor declarativă, mizând pe retorica mărturisirii clamate, dar şi pe exigenţele nevoii de autentificare a propriilor trăiri, poezia Letiției Ilea trebuie citită ca un document sufletesc, ce refuză scrisul frumos, în beneficiul sincerității expresive.

II. Proză

Lucian Blaga

În ansamblul creației lui Lucian Blaga nu proza ocupă locul privilegiat; între excelența poeziei, remarcabilul sistem filosofic şi realizările estetice de excepție ale dramaturgului, proza are o poziție marginalizată adesea, deşi nu pe drept. Aceasta deoarece operele epice ale lui Blaga (*Hronicul şi cântecul vârstelor* şi *Luntrea lui Caron*) dețin suficiente calități artistice şi constelații semantice pentru a fi integrate între creațiile relevante ale scriitorului din Lancrăm. Ele au, fără îndoială, calitatea unui *document sufletesc*, a unei autobiografii spirituale, impunându-se prin proteismul formei textuale, aptă să absoarbă în structurile sale cele mai imperceptibile reacții subiective ale eului, dar şi avatarurile realității pe care conştiința o înregistrează.

E limpede, astfel, că cele două creații epice ale lui Blaga stau sub semnul aceluiaşi resort psihologic (al mărturiei şi al mărturisirii de sine), chiar dacă resursele estetice şi tehnicile narative sunt altele. În *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Blaga nu îşi recapitulează doar existența, ci, mai curând, caută să descopere, retrospectiv, simbolurile şi semnificațiile esențiale care au coagulat destinul său creator, au conferit organicitate existenței sale. Traseul rememorat de Blaga cunoaşte, cum s-a observat de către exegeză, mai multe momente, în care se înscriu tăcerea fabuloasă de la început, accesul la esențialitatea logosului, descoperirea universului mitic al satului şi, mai târziu, aflarea vocației raționaliste, conceptuale. Desigur, toate aceste momente sau "paradigme" ale cunoaşterii pot fi îndelung psihanalizate şi s-a şi întreprins o astfel de cercetare, un exeget al creației blagiene, Corin Braga, afirmând chiar că "Blaga învață astfel să redeschidă canalele de comunicare cu fondul magic adânc îngropat în el însuşi. Întreaga sa creație ulterioară va fi o modalitate de valorificare poetică, de distribuire dramatică şi de raționalizare filosofică a fantasmelor de origine infantilă".

Evident, prima creație autobiografică a lui Blaga are un dublu aspect: *realist* - hronicul şi *poematic* - cântec. Expresivitatea acestor pagini vine din felul în care mărturia biografică e tratată în peniţa subtilă a amintirii, care are darul de a recrea - retrospectiv şi selectiv, în grafie nostalgică, evenimente, chipuri, gesturi, cărţi care punctează datele unui destin artistic de excepţie. Autenticitatea acestor texte este, însă, relativă, ca în cazul oricăror scrieri de aspect memorialist, de altfel, silite să îşi exercite funcţia rememorativă la distanţă temporală şi afectivă apreciabilă de actul trăit şi, deci, să opereze selecţii, distorsiuni şi estompări ale unor evenimente, în funcţie de logica prezentului. Toposul esenţial al *Hronicului...* este căutarea de sine, aflarea propriei identităţi şi emergenţa spre lumea cunoaşterii - fie ea raţionalist-tipizantă ori mitică - şi nu în ultimul rând, formarea personalităţii creatoare. Din aceste pagini memorialistice ni se dezvăluie tocmai modul în care prinde contur complexa personalitate a lui Blaga, în toate faţetele şi dimensiunile sale.

Luntrea lui Caron, a doua realizare epică a lui Blaga poate fi considerată, pe bună dreptate, o continuare a *Hronicului...*, evident, configurată cu concursul altor strategii ale discursului epic, printr-o proză a "rolurilor", în care chiar personalitatea naratorului se dedublează, într-o semnificativă sciziune *poet* (Axente Creangă) şi *filosof* (Leonte Pătraşcu). Una din metaforele obsedante ale cărţii e cea a căutării/ pierderii identităţii proprii, într-o lume agresivă şi alienantă, derutantă prin jocul de oglinzi al autenticităţii şi imposturii pe care îl alimentează. Există, în romanul lui Blaga, mai multe straturi narative, care pot fi descifrate succesiv; poate fi identificat, mai întâi, un strat realist, al notaţiilor "obiective", cu trasarea contururilor unei realităţi demonizate, ieşite din matcă şi redate încă de la începutul cărţii ("Începutul primăverii coincidea cu începutul unui haos, ce se revărsa peste meleagurile ţării") şi un strat simbolic, de profunzime, ce exprimă proiecţiile şi

repercusiunile acestei realități agresive asupra conştiinţelor eroilor, precum şi modalitățile de eufemizare a acestei Istorii delirante prin recursul la mit, eros, artă etc. Mircea Zaciu observa, de altfel, că textul lui Blaga frapează "printr-o vigoare a desenului narativ, mai ales în surprinderea invaziei fantasticului în pânzele realiste ale povestirii". Apelul la o configurație narativă realistă se conjugă, astfel, cu rememorările nostalgice, cu alură poematică, de un lirism diafan, cu comentarii eseistice şi cu glisarea în mit şi preistorie.

Eroul cărții, poetul Axente Creangă, naratorul-memorialist ce trăieşte vicisitudinile unei istorii care îi ameninţă personalitatea simte acut nevoia să-şi creeze anumite modele sau paradigme compensatorii, în care conştiinţa sa ultragiată să se refugieze. Astfel de spaţii sunt: mitul, copilăria, natura, visul, erosul şi creația. Dimensiunea mitică a romanului este, în chip limpede, conturată cu pregnanță. Încadrând opera lui Blaga în canoanele "realismului mitic" şi accentuând asupra rolului catalitic al memoriei în configurarea structurilor narative ale romanului, Liviu Petrescu observa, nu fără temei, că "scriitorul nu se mulțumeşte să îşi «povestească» propria biografie, ci se simte tentat de fapt să şi-o «imagineze», ceea ce înseamnă totodată a o modela în funcție de anumite tipare imanente ale imaginarului, tipare şi categorii de sorginte mitică". În acest fel, jocul subtil dintre autobiografie şi ficționalitate devine şi mai evident, mitul transformându-se într-o compensare a cotidianului prozaic, "cu aură neagră", cum îl numeşte Blaga. După cum, de asemenea, s-a observat, nu de puține ori, itinerariile străbătute de Axente Creangă şi de Leonte Pătraşcu se înscriu nu numai într-o geografie reală, amenințată de disoluție, ci şi într-un spațiu simbolic şi mitic, arhetipal, astfel încât incursiunile lor au o precisă conotație ritualică; e vorba de ritualuri de inițiere, de coborâre la începuturi, în "străfundul geto-dacic", dar şi de regăsire a "paradisului pierdut" recognoscibil în câteva descripții semnificative, de accent

alegoric şi metaforic şi de dimensiune anistorică: "Constrâns să trăiesc un timp, a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns în fundul unei văi, cu munți ce închideau zarea de jur împrejur, şi care oferea certitudinea unui adăpost față de vremuirea istorică ce se întețea, izbuteam să lărgesc indefinit orizontul, cel puțin cu închipuirea. Şi mă împresuram cu semnificații proprii unui cosmos legendar".

Regresiunea în timpul copilăriei este o altă întruchipare a tendinței de refugiu într-un topos compensator. Semnificativă este, în acest sens, imaginea regăsirii satului natal şi a revelației timpului, făcut palpabil: "Nucul uriaş, cu verdele său dens, cu aroma lui amăruie, înceta să fie nuc, el devenea timp, timp palpabil, întrupat în fața noastră. Şi-un acelaşi cutremur ne zgudui pe tustrei, un cutremur metafizic al sufletului pus pe neaşteptate în fața timpului întrupat". Spațiul edenic al copilăriei e evocat în desen nostalgic şi cu vibrație reținută, cu infuziile poematice proprii acestui tip de proză. Contururile obiectelor şi ale ființelor capătă reflexe idealizante, se metamorfozează în himere ale trecutului, greu de prins în receptaculul fragil al memoriei.

Erosul reprezintă o coordonată fundamentală a romanului *Luntrea lui Caron*. Erosul stihial, instinctual, simbolizat de Octavia, şi erosul spiritualizat, cu o undă de hieratism, semnificat de Ana Rareş sunt fețe ale unei similare dorințe de împlinire în planul iubirii, în cele două ipostaze ale ei: dionisiacă şi apolinică. Dacă Octavia e, pentru Axente Creangă "o existență trupească, fiziologică, pe câmp palpabil într-o zare concretă", Ana e "pură vrajă imponderabilă, feminitate ce întreține foamea şi setea de înalturi". Frumusețea romanului e găsită, de altfel, de Nicolae Manolescu tocmai în povestea de dragoste, criticul considerând că "romanul Octaviei are ceva din realismul psihologic al lui Slavici sau din misterul carnal din proza târzie a lui Voiculescu", în timp ce Ana păstrează în misterul său inefabil ceva din grația Adelei lui Ibrăileanu. Cert

este că iubirea pentru Ana Rareş declanşează o regăsire a fiorului liric, această iubire având conotaţii purificatoare şi eliberatoare indiscutabile. Scrisorile către Ana au ceva din extaza lirică şi senzuală a *Cântării cântărilor*, prin plasticitatea descripţiei şi beatitudinea evocărilor: "Frumuseţea ta nu are trăinicie rece de tipar, ea nu e corp cristalizat, frumuseţea ta e o frumuseţe jucăuşă, condiţionată de inimă, o frumuseţe ce se alege ca o surpriză de vrajă, când dintr-un aspect, când din altul. Privirea, ce are privilegiul să te urmărească, trece din beţie în beatitudine. Mă încânţi şi îmi descânţi, când stai în faţa mea. Mă încânţi şi îmi descânţi când umbli prin faţa mea. Când râzi îmi placi cu putere de lege. Când şăgălnicia ţi-o rosteşti cu glas mai adânc decât jocul nu mai întrezăresc pentru mine nici o scăpare".

E dincolo de orice îndoială că erosul, ca şi regresiunea în mit ori în copilărie, dar şi poezia reprezintă modalităţi de refugiu şi de eufemizare a realităţii comuniste demonizate. În fapt, s-ar putea presupune că *spaţiul real*, concretizat în scriitura romanescă nu circumscrie nimic altceva decât avatarurile eului diurn, biografic, în timp ce *spaţiul simbolic*, materializat în scriitura autobiografică e cel în care se înscrie evoluţia eului profund, astfel încât logica naraţiunii se alcătuieşte în mod disparat, din episoade ale existenţei concrete, divagaţii eseistice, structuri poematice, fişe de existenţă, portrete morale, într-o tonalitate ce părăseşte arareori tonul grav, solemn, fără a exclude, în rare momente, accentul pamfletar ori reflexul grotesc.

Proza lui Lucian Blaga, dincolo de carenţele ei de compoziţie ori de neglijenţele de stil, rămâne, în primul rând, o mărturie autobiografică, o depoziţie netrucată asupra avatarurilor unui destin artistic de excepţie, o modalitate foarte expresivă a definirii de sine şi, în cazul romanului *Luntrea lui Caron*, un mijloc de supravieţuire morală, prin intermediul unor

modele compensatorii, în fața unei realități precare, prozaice, şi a unei Istorii alienante.

Ion Vlasiu

Paginile memorialistice ale lui Ion Vlasiu impun, înainte de toate, prin dinamismul şi proteismul lor. Avem de a face, în aceste texte cu caracter autobiografic, cu o scriitură energică, uneori metaforică, alteori de o sobrietate realistă, ce pune în pagină întâmplări şi reflecţii diverse, rezumând avatarurile unui destin artistic aflat, parcă, într-o perpetuă căutare de sine. De altminteri, unul dintre toposurile acestei cărţi este chiar obsesia căutării/ pierderii propriei identităţi; trăind într-o lume debordantă şi derutantă prin proliferarea înfăţişărilor ei, în care nu de puţine ori iluzia ia locul realităţii iar realitatea se metamorfozează în himeră, artistul aflat în amurgul vieţii trăieşte cu fervoare dilemele genului autobiografic, teoretizând, chiar, pe alocuri, cu vervă dialectică, asupra duplicităţii şi inconsistenţei artistice a jurnalului.

Conştient de viciul şi aporiile autocontemplării, memorialistul îşi măsoară autenticitatea scriiturii prin siguranţa notaţiei de o pregnanţă sobră şi, în acelaşi timp, rafinată, prin profunzimea autoscopiei, neconcesivă şi exactă. Ce este însă jurnalul pentru artistul şi scriitorul Ion Vlasiu? Repliere benefică în interioritate, refugiu în autoscopie, mijloc de supravieţuire sau model compensatoriu al derizoriului realităţii? E greu de spus dacă formula adoptată de Ion Vlasiu poate fi rezumată la una dintre aceste dimensiuni simbolice. Mai degrabă ea se nutreşte din toate câte puţin, într-un efort sincretic în care ideaţia cu caracter filosofic se împleteşte cu notaţia nudă sau cu reflecţia despre condiţia artei şi a artistului. Veritabil artist modern, Ion Vlasiu dublează gestul artistic cu o limpede conştiinţă estetică, în aşa fel încât acest jurnal pare locul de intersecţie a meditaţiei şi a creaţiei propriu-zise, alcătuindu-se dintr-o sumă de scrieri deschise, ce mizează pe proteism semantic şi amplitudine ideatică. În seria acestor meditaţii despre creaţie, reflecţia asupra jurnalului ca gen literar "de frontieră", ce dispune de

subiectivitatea autorului într-un mod autarhic, capătă irizări metafizice: "Un jurnal intim plin de banalități nu contrazice genul, însă pierde caracterul său de intim. Genul include şi sensul său de original (ceea ce este al tău, ceea ce te reprezintă), ceea ce tu poți descoperi despre tine şi despre viață, cât îți poate fi accesibilă, cât o poți exprima. Acest efort de a te defini este o necesitate firească şi jurnalul este un bun început, un fel de a te exersa în a trăi pe atâtea planuri câte pot fi accesibile conştiinței şi talentului tău. Consemnarea evenimentelor poate fi făcută dacă te afectează într-un fel deosebit, dacă simți nevoia să te incluzi în evenimente, dacă într-un fel sau altul participi. Cât şi cum?".

Din pespectiva unor astfel de considerații, având ca temă însăşi finalitatea jurnalului ca gen literar, se poate constata în mod limpede modul în care se împleteşte, în această carte, scriitura şi metascriitura, într-un joc de perspective *eu subiectiv/ eu obiectiv* care autentifică datele pactului autobiografic, conferindu-i validitate şi rigoare. Tocmai de aceea, jurnalul lui Ion Vlasiu nu ne oferă prea lesne impresia banalității sau banalizării; chiar derizoriul, ceea ce este aparent nesemnificativ capătă rezonanțe şi dimensiuni inedite, fiindcă autorul ştie să proiecteze asupra detaliului inert o lumină nouă, să perceapă prozaicul dintr-un unghi afectiv, să interogheze mereu banalul, scoțându-l în acest fel de sub conul de umbră al anonimatului.

Un alt set de întrebări, idei şi probleme pe care le angajează, prin retorica genului memorialistic, autorul se leagă de raporturile artistului cu lumea, cu timpul, cu istoria sau cu sfârşitul sau, pur şi simplu, privesc modalitățile şi dimensiunile creativității, precum în următorul fragment: "Sculptorul introduce spiritul uman în materie, pe care o transformă radical, dându-i formă artistică şi expresie. Marmorele lui Michelangelo (sclavii) suferă resemnați" sau "În cazul artistului ca şi în univers forma decurge dinamic, ca efect al unei energii, al unei tensiuni spre exprimare".

"Jurnale de idei" mai degrabă decât jurnale propriu-zise, cărțile lui Ion Vlasiu de acest tip traduc o acută nevoie de sinceritate şi de autenticitate; dar autenticitatea e dată, în cazul acestui artist şi scriitor, de o continuă raportare la sine, ca şi de o certă energie demistificatoare. Unul dintre paradoxurile jurnalului se concentrează, de altfel, în faptul că, într-un anumit fel, cu cât nevoia de sinceritate e expusă mai apăsat, cu atât convenționalitatea creației creşte. Jurnalul lui Ion Vlasiu reuşeşte însă să se elibereze, oarecum, de convențiile şi servituțile genului, exprimând atât tribulațiile zilnice ale eului aparent, cât şi avânturile, căutările, exasperările artistului; într-o anumită măsură s-ar putea constata că există în aceste pagini un echilibru relativ între *eul biografic* şi *eul profund*. Cele două dimensiuni ale ființei creatorului sunt, aproape în egală proporție, explorate de autor, dinamica discursului autobiografic alcătuindu-se astfel şi din heraclitica curgere a timpului "fizic", dar şi din încremenirea eleată a timpului artistic generat de trăirea estetică.

Meditația asupra existenței, preocuparea pentru dimensiunea morală a propriului demers creator, expresia aforistică, dar şi lirismul unor evocări sunt cele mai sugestive constante tematico-stilistice ale cărții lui Ion Vlasiu. De altfel, autorul însuşi mărturiseşe undeva că nevoia de afecțiune şi de recuperare a trecutului i-au alimentat continuu efortul artistic: "Toată viața mi-am căutat copilăria. În mod greşit am alunecat spre memorialistică. Nu viața mea, copilăria trebuia explicată şi era atât de simplu: o copilărie din care a lipsit mai ales dragostea părinților, echilibrul pe care ți-l poate da prezența lor caldă. Mi-au lipsit aceşti poli, am crescut ca o apă împrăştiată". Paginile de jurnal ale lui Ion Vlasiu au alura unei asceze spirituale şi a unei încercări ontologice; înglobând timpul în efigia evocării, artistul îl transcende, recuperându-i demonia, într-un efort aproape ritualic. *Obraze şi măşti* se constituie ca una dintre ultimele

mărturii ale unui artist caracterizat de o mare luciditate şi responsabilitate, morală şi estetică, deopotrivă.

Mariana Şora

Literatura ultimelor decenii ne-a pus în fața unor formule epice dintre cele mai diverse, uzând de strategii narative care trădau atât propensiunea spre sincronizare cu epica europeană, cât şi opțiunile unor sensibilități mai captivate sau mai reticente la refracțiile realului. De la proza cu intenție alegorică, la cea obiectivată, de la romanul mitic la romanul autobiografic şi la cel simbolic – proza contemporană străbate noi şi noi experiențe de asumare a universului empiric, din perspective narative felurite, cu sorți mai mult sau mai puțin elocvenți de autenticitate.

În *Mărturisirile unui neisprăvit*, Mariana Şora pune în cumpănă, cu măsură, ficțiunea şi documentul autobiografic, într-o compoziție epică centrifugală, în care se întretaie mai multe tipuri de scrieri, mai multe chipuri ale lumii ori ale universului lăuntric, mai multe modalități ale literarului. Procedeul dominant, cel care dă tonalitatea întregii narațiuni e cel al confesiunii, o confesiune deghizată, trucată de o memorie capricioasă, ce extrage din fragmente de trecut semnificații şi revelații ale ființei ce-i conferă acesteia legitimitate ontică ori măcar un sentiment al propriei identități cât de cât consistent. Autoarea apelează la artificiul "manuscrisului găsit", ce-i oferă ocazia de a ne prezenta evocarea vieții unui adevărat "om fără însuşiri", ori a unui "om fără destin": "Paginile adunate aici aparțin unui prieten stimat şi iubit, dispărut înainte de vreme, în împrejurări tragice care ni l-au răpit tocmai atunci când, în pragul maturității, capacitățile sale native ieşite din comun, amplificate de o vastă cultură şi de o bogată şi dureroasă experiență a vieții, ar fi urmat să irumpă din limburi, unde zăcuseră în stare de latență, stăvilite, baricadate, încătuşate de o

ciudată conlucrare a împrejurărilor cu opreliştile de el însuşi impuse. Aşteptase mereu acea limpezire a apelor a cărei întârziere îl făcea să sufere fără a se plânge şi acel climat clement de care sufletul său vulnerabil simțea neapărată nevoie spre a se putea desfăşura. Scrierile pe care le-ar fi dat dacă i s-ar fi împlinit aşteptările ar fi îmbogățit fără îndoială avutul nostru cultural în aceeaşi măsură ca şi alte opere dintre cele mai apreciate ale contemporaneității".

În mod surprinzător, s-ar putea spune că, în ciuda tuturor detaliilor pe care ni le oferă despre el, personajul anonim ce-şi dezvăluie în paginile acestei cărți trăirile, reacțiile, iluziile ori pornirile abulice rămâne fără prea multe trăsături bine definite, fără o fizionomie trasată lămurit. Dimpotrivă, se pare că abundența gesticii sale, a faptelor ori a întâmplărilor la care participă are darul de a crea eroului un halou de nedeterminare în jurul siluetei sale, o marjă de neprevăzut ce-i înconjoară mereu acestuia experiențele existențiale. În fond, avem a face cu povestea unei vieți ratate, a unui destin fără relief şi a unei ființe ce nu are contururi caracterologice şi ontologice bine definite, ce se caută neîncetat pe sine, îşi caută mereu locul într-o lume anodină, adesea tragică, de cele mai multe ori absurdă, scăpată din frâiele logicii istorice, cuprinsă de anomie şi de isteria haotică a Timpului.

S-ar părea că realitatea lipsită de determinații pozitive lămurite îşi pune amprenta sa malefică şi asupra personalității anonimului personaj central al cărții, refuzându-i o conformație prea distinctă ("Povestea vieții mele e foarte greu de povestit, fiindcă nu mi s-a întâmplat nimic)". Dificultatea stă, mai curând, în selectarea faptelor celor mai revelatoare, a evenimentelor ce pot trasa traiectoria vieții eroului şi în ordonarea, alăturarea şi ierarhizarea celor mai semnificative experiențe trăite: "(…) problema nu e CUM să spun lucrurile, ci CE să vă spun. CE? Uitându-mă în urmă la ce mi s-a întâmplat, văd, cum vă spuneam, un număr considerabil de trăiri, de scene, de

evenimente, ele se îmbulzesc, se înghesuie, fiecare solicită o atenție care mi se pare disproporționată sub raportul preferinței de dat uneia față de celelalte. De ce să investesc efortul spunerii în una sau cealaltă, când numai toate laolaltă spun ce e de spus? Astfel, spinoasa ceartă a întâietății funcționează inhibitoriu, tăind rădăcinile gândului prinse în locşorul bine îngrăşat cu putregaiul trăirii şi sugând de acolo alimente pentru el – aşa că e desprins şi lăsat să hoinărească fără căpătâi, smulgând şi ancora răbdării".

Toposul timpului nu putea să nu fie privilegiat în acest roman specular şi autospecular, în care eul priveşte lumea cu încordată atenție la detaliu, dar, în egală măsură, se priveşte pe sine cu voluptate a autocontemplării, sesizând, mai curând decât identitatea cu sine, fisurile ce se produc, mereu, în raporturile cu un univers dezafectat, ce nu mai răspunde chemărilor sale. Recules şi contemplativ, mai curând un abulic decât un fiu al faptei, naratorul priveşte spectacolul existenței cu ochii unui spectator care ştie dinainte acțiunea şi reacțiile actorilor, pentru care, aşadar, efectul de catharsis e cu totul improbabil, ori măcar imprevizibil.

Timpul e, fără îndoială, unul subiectiv şi nelinear, un timp ce se dilată ori se contractă în raport cu dispozițiile ori indispozițiile eului. Timpul e, nici mai mult nici mai puțin, durata bergsoniană ce se modulează în funcție de revelațiile ființei, de expansiunile ori retranşările acesteia: "Cine nu-şi aminteşte ce lungă putea fi o oră când era copil! Dar o zi întreagă! Cât mai era de la sfârşitul vacanței de vară până-n Crăciun – o mică eternitate! Durata era pură, coincidea cu cele care o umpleau, de aceea n-o simțeai. Timpul trecea pe atunci foarte încet. Mai târziu s-a accelerat. Te-ai învățat că trebuie să ții seama de el, să ții pasul cu el. După aceea, timpul a început să se precipite, ducând totul de-a valma sub ochii tăi ca pe o bandă rulantă. Trebuia să apuci lucrurile repede, iar şi iar. Te-ai tot grăbit, ai fost mereu silit să te străduieşti ca să încapă cutare şi

cutare treabă în câte o porțiune din timpul segmentat cu precizie, după rotirea pământului şi a soarelui, pentru ca, măsurându-l, să ne dăm iluzia că-l pricepem. A fost o perpetuă alergare pe un covor rualnt în sens invers: ca să înaintezi, viteza ta trebuia să fie mai mare decât a covorului, altfel băteai pasul pe loc".

Textul şi referentul se află mereu, aici, puse față în față, într-un contrast bine lămurit; eul şi non-eul, lumea ficțiunii şi lumea realului, universul lăuntric şi exterioritatea se găsesc în postúri antinomice care dau măsura relativității trăitului şi a destinului uman. O altă opoziție revelatoare pentru aceste fragmente epice ce descriu secvențele biografice ale unui personaj anonim e cea dintre trăire şi scris. Cum - se întreabă naratorul – poate fi cuprins, în fragilitatea şi precaritarea gnoseologică a cuvântului, întregul univers de senzații, de trăiri şi gânduri pe care ni le provoacă lumea cu înfățişările ei multiforme? Cum să încapă în perimetrul strâmt, lipsit de însemnătate ontică, al cuvântului ceea ce e de necuprins, de nespus, de negândit, adesea? Şi, mai ales, cum ar putea fi dispuse trăirile, întâmplările, impresiile şi senzațiile astfel încât sugestia autenticității să fie dominatoare iar relevanța cărții cât mai vie? Naratorul e conştient de aceste riscuri, pe care le expune, de altfel, cu suficientă franchețe: "O altă nenorocire, când deschizi gura sacului de poveşti, e că toate lucrurile din el năvălesc dintr-odată, oricât ai vrea să le iei pe negândite, aruncându-te în poveste cum te-ai repezi cu capul în apă şi zicându-ți că urma alege, eşti nevoit totuşi să spui lucrurile cu şir, pe rând, frază după frază, un cuvânt după altul, aşa că ce a fost o singură grămadă sau un rotund dat dintr-o dată ca într-o străfulgerare de gând şi simțire, trebuie strecurat prin laminorul discursivității până se face un fir lung (…)".

Mărturisirile unui neisprăvit de Mariana Şora e o carte polimorfă, ce rezumă profilul – nedeterminat, lipsit de un contur lămurit – al unui om fără destin, un om ce-şi caută, mai curând, destinul, trecând printr-o lume cu sensuri dezafectate şi cu o

conformație precară: spațiul terifiant al comunismului. E, cum mărturisește autoarea în *Cuvânt înainte*, o "confesiune cuprinzătoare sub forma unei autobiografii deghizate"; aici, documentul şi ficțiunea, lumea şi oglindirea ei în pagină se alcătuiesc dintr-o multitudine de scriituri descentrate, ce caută să redea doar logica, dinamică şi contradictorie, a realității.

Ştefan Bănulescu

Ceea ce poate surprinde în proza lui Ştefan Bănulescu pentru un cititor obişnuit cu proza deceniului şase este, într-un fel, modul subtil, aproape insesizabil în care realitatea îşi părăseşte alura ei banală, comună şi capătă înfăţişări şi irizări fantastice; aici, referenţialitatea are conotaţii mitice, sensuri fantastice, în timp ce oamenii - fiinţe stranii, extrase parcă dintr-o vechime imemorială, învăluite în mister şi în penumbrele arhaicităţii - execută gesturi simbolice, inserându-şi existenţa într-o ordine a lumii abia presimţită, dominată de ritual şi arhetip. De altfel, printr-o astfel de modalitate simbolică, prin care universul empiric este distilat în retortele imaginarului, proza lui Bănulescu se opune cu fermitate canoanelor prozei realist-socialiste, în care fiorul fantastic era tabuizat iar comportamentul personajelor se încadra cu strictețe reducționistă în tiparele *luptei de clasă*, aspectul lor dogmatic făcând cu neputință expresivitatea comportamentală şi naturaleţea. Replică vădită a unei literaturi paupere, ca discurs narativ, dar şi ca univers de viață reprezentat epic, proza lui Bănulescu dă contur unei întregi *lumi ficționale*, de o extremă coerență şi luxurianță, ce reflectă dinamica realității dar, în acelaşi timp, o îmbogăţeşte şi nuanţează prin absorbția în universul ficțiunii a acelor spații de mister, de mit şi simbol care conferă dinamicii discursului narativ savoare şi pitoresc, contribuind la potențarea efectului de irealitate pe care îl presupun creațiile în proză, dar şi versurile, lui Bănulescu. E evident, aşadar, că aceste pagini sunt marcate, pe de o parte, de rigoare a observației realiste şi, pe de alta, de învestitura simbolică a arhaicității, ce-şi trimite reflexele într-un *prezent* nedeterminat, pendulând între avatarurile Istoriei reale şi necontenitele întrupări ale *mythos*-ului.

Ar fi de subliniat, în acelaşi timp, fervoarea cu care prozatorul îşi asumă şi îşi regândeşte propria condiţie şi vocaţie. Meditaţiile asupra scrisului, asupra raporturilor atât de imponderabile dintre ficţiune şi realitate, asupra timpului şi a istoriei sunt prezente nu doar implicit, în filigranul naraţiunii, dar şi în chip explicit, în eseurile sale, adunate, cele mai multe, în volumul *Scrisori provinciale*, volum alcătuit printr-o foarte bine regizată tehnică a fragmentului şi a dialogului, prin care adevărurile "prestabilite" sunt mereu relativizate, puse sub semnul întrebării, supuse unor probe menite a le încerca rezistenţa în faţa realităţii. De altfel, aceste *Scrisori provinciale* funcţionează în virtutea unui paradox, printr-o "răsturnare de planuri", după expresia lui Cornel Ungureanu: "Realitatea prozei este ficţiunea, prozatorul scrie despre prozatori ca despre nişte oarecare personaje ale unor întâmplări ce devin literatură; la rândul lor, personajele celebre devin substantive comune (...)". Atent la modul în care cuvântul, această structură verbală inefabilă, fragilă şi lipsită de consistenţă izbuteşte să redea conturul complex al lucrurilor, referenţialitatea lumii, Ştefan Bănulescu surprinde felul în care ficţiunea şi realitatea se află într-un raport de complementaritate; ele sunt asemenea unor vase comunicante ce îşi împrumută una celeilalte energii, corespondenţe, simboluri, desemnând, prin aceasta, structura duală a universului: pe de o parte arborând un relief vizibil, perceptibil şi net şi, pe de altă parte, încifrându-şi semnificaţiile ultime într-o structură care se refuză unei "lecturi" raţionale, ea nefiind "vizibilă" decât prin developare în camera obscură a imaginarului şi a mitului. Ştefan Bănulescu a izbutit să releve, în naraţiunile sale, această dualitate fundamentală a universului "referenţial", optând pentru o scriitură mobilă şi disponibilă, ce evocă, în egală măsură, avatarurile lumii empirice şi zona de indeterminare şi de mister, reflexele simbolice ale lucrurilor, care trimit dincolo de ele, în spaţiul arhetipului şi originarităţii.

Într-un eseu intitulat, sugestiv, *Realitatea în căutarea ficțiunii*, prozatorul își exprimă preferința pentru neutralitatea stilistică a prozei lui Rebreanu, observând și capacitatea paradoxală a realității de a deveni ficțiune. "*Lipsa de stil*, notează eseistul, mă atrăsese la Rebreanu și eram aproape uluit de această singulară victorie în istoria prozei românești, atât de bogată în stiluri originale și atât de plină de tropi. Mă încăpățânasem să pornesc și să mă apropii (ziceam eu), la Năsăud și la Prislop, de niște secrete nedescoperite încă ale scrisului său și pe care, aflându-le, să nu le divulg niciodată - și asta, după ce maestrul dispăruse de multă vreme și nu-și lăsase deschise și la îndemâna oricui decât documentele finale - *cărțile* (...). Și, pornind spre Năsăud și spre Prislop să caut mărturii inedite, să cercetez locuri și modelele eroilor, deși n-am aflat mare lucru în afară de ceea ce-mi dăduseră și aveau să-mi dea mai mult înseși romanele și nuvelele sale, mă izbise un fenomen de factură rară: cât timp rămăsesem pe locurile năsăudene, neîntrerupte șiruri de vizitatori - de fapt de cititori - se îndreptau spre Prislop atrași de un fel de miraj, mirajul realității devenit ficțiune". Meditații asupra condiției literaturii și a scriitorului, asupra cuvintelor și asupra reflexelor lor referențiale, *Scrisorile provinciale* sunt și un elogiu, implicit, al scrisului văzut ca modalitate exemplară a ființei umane de a se afirma pe sine și de a-și edifica propria statură morală într-o lume supusă precarității și disoluției temporale.

Volumul *Iarna bărbaților* exprimă, în chipul cel mai limpede, dualitatea structurală a prozei lui Ștefan Bănulescu, atrasă deopotrivă de *realitate* și de *metarealitate*, de fascinația materialității și de mirajul fantasticului alcătuit dintr-un conglomerat de credințe străvechi, de datini și eresuri. G. Dimisianu relevă, de altfel, cu suficientă precizie, acest dublu postulat narativ: "Dar chiar dacă întâmplările din nuvele (o parte din ele, nu toate) au legătură cu fondul acesta evenimențial comun, prozatorul le învestește cu sensuri care le potențează și

le asigură unicitatea. Ele, aceste întâmplări, în proza lui Ştefan Bănulescu, nu doar evocă, reconstituie, restituie imaginea unei lumi aşa cum ea va fi fost, dar transgresează totdeauna concretul, imediatul, trimițând către reprezentări ale realului activate simbolic" .

Pe de altă parte, e dincolo de orice îndoială că Ştefan Bănulescu e un scriitor interesat mai ales de atmosfera epică ce încadrează subiectul şi personajele. Nu trama - mai degrabă esențializată decât arborescentă – are pondere în aceste nuvele; ceea ce interesează cu adevărat e modul în care personajele se raportează - comportamental şi moral - la un univers ce se refuză unei percepții exacte. Toposul fundamental al prozei lui Bănulescu e reprezentat de câmpia nesfârşită, de spațiul infinit ce sugerează o "estetică a vidului" (N. Balotă). În acest univers două figuri emblematice, arhetipale sunt prezente cu o constanță semnificativă: cea a haosului, a indistincției elementelor şi cea a vidului, a neantului, a negației lumii concrete. Haosul sugerat în nuvela *Mistreții erau blânzi*, de pildă, e cel care conduce la dispariția elementelor, la instaurarea *golului*, fapt subliniat de N. Balotă: "În haosul elementelor pe care-l închipuie apele învolburate peste care suflă vântul nebun, vorbele plutesc ca în timpurile primordiale dinaintea creației. După cum cuvintele se pierd de cuvântătorul lor, tot astfel se mistuie lucrurile şi făpturile, fie printr-o obliterare lentă, fie printr-o bruscă evanescență. Ele sunt de parcă nici n-ar fi fost. Această dispariție a realului este figura esențială a imaginarului în prozele lui Bănulescu. Naratorul surprinde golul, urmăreşte negativul lucrurilor, vidul existenței".

Există, am preciza noi, în prozele lui Bănulescu, o adevărată dialectică a *vidului* şi a *prezenței*, cei doi poi ai unui univers ficțional saturat de materialitate şi, în acelaşi timp, având inconsistența aburoasă a visului. S-ar părea chiar că *ochiul* prozatorului e cel care *întemeiază*, prin forța sa similidemiurgică de a plasticiza o întreagă lume în toată

multitudinea ei de sensuri şi înfăţişări. Emblematice pentru această disponibilitate a autorului de a configura un univers epic armonios articulat sunt tocmai nuvelele din volumul *Iarna bărbaţilor*, în care, de cele mai multe ori, concretitudinea capătă conotaţii ale fabulosului, realul fiind transmutat în irizările de taină ale metarealităţii; semnificativ este, după expresia lui G. Dimisianu, "jocul permanent dintre real şi fantastic (fabulos folcloric) cu moment de trecere într-o parte sau alta aproape imperceptibilă". În *Dropia*, de pildă, faptul banal, aparent neînsemnat, camuflează un fior al misterului; dropia este o imagine animalieră totemică, ce are inconsistenţa mirajului şi forţa de pulsaţie simbolică a unei obsesii. E limpede că, aici, dropia semnifică - s-a şi observat acest lucru - aspiraţia, de neatins pentru statura profană a fiinţei, imaginea fascinatorie a unui ideal care nu poate fi perceput decât în urma parcurgerii unui traseu iniţiatic ce presupune, desigur, un sacrificiu ritualic: "Petre - a început iar Victoria - dropia e greu şi de văzut, nu numai de prins. Omul ăsta de-i zice Miron vrea să prindă dropia. Nu vrea să-i treacă anii care-i mai are fără s-o vadă măcar. Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu şi de zărit, stă la capăt de mirişte, în soare. Şi în soare nu te poţi uita. Numai iarna pe polei o poţi atinge, când are aripile îngreuiate şi nu poate zbura şi seamănă la mers cu o găină. Greu şi atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, când e polei nu-i dropie, şi când e dropie nu cade polei".

Din această dinamică dialectică *apropiat/ depărtat*, *concret/ simbolic* iau naştere viziunile epice din nuvelele lui Bănulescu, viziuni în care realul e transgresat în mit şi legendă iar oamenii au un aspect straniu, halucinatoriu, greu de fixat într-o postură definitivă a expresiei, într-o determinare riguroasă; imagini fluctuante ale unor eroi care străbat peisaje cu reflexe şi irizări ale vidului alcătuiesc, în acest univers ficţional, o literatură "subtilă, dens simbolică, cu structură de palimpsest".

Toposul drumului, de o semnificativă recurență, e prezent în nuvele precum *Masa cu oglinzi*, *Satul de lut* sau *Vară şi viscol*. Evident, în aceste proze, drumul nu e unul obişnuit; e un drum de inițiere şi de simbolică renunțare la lumea profană, un drum definitoriu pentru condiția acestor personaje aflate în căutarea a ceva greu de definit, dificil de prins într-o reprezentare raționalistă. În mod cu totul semnificativ, drumul acesta simbolic, care ar trebui să medieze între relativ şi absolut, între orizontalitatea câmpiei şi verticalitatea cerului, între realitatea empirică precară şi un *au-dela* mântuitor, acest drum mistuitor nu favorizează apropierea, ci, dimpotrivă, se hrăneşte din ecourile depărtării, din perspectivele continuu reverberate ale distanței amăgitoare. Depărtarea e, de fapt, cea care întreține mirajul, într-un spațiu lipsit de determinații, de repere liniştitoare, benefice ("Oraşul ăsta nu-şi anunță prin nimic aşezarea. Ne spui că suntem aproape de oraş, şi nu se vede nimic. Câmpie goală şi atât. Nici o turlă, nici o dâră de fum măcar...").

Nuvelele lui Ştefan Bănulescu prefigurează, prin toposuri predilecte, prin personaje sau modalități de expresie specifice, *Cartea milionarului* de mai târziu; revelator e felul în care, apelând la mijloacele "realismului magic", ale simbolicului şi miticului, se configurează o întreagă lume a ficțiunii, impecabil construită, în cele mai mici detalii, de o evidentă originalitate şi pregnanță epică.

Petre Baicu

Aşa-zisa "carte de închisoare" s-a bucurat, după '89, de o difuzare şi de un interes justificat de două ori. Pe de o parte, era vorba de scrieri recuperatorii, ce transcriau tragedii personale ori colective în timbru depoziţional, mărturii ce redau fragmente de istorie din unghiul celor martirizaţi la Canal, la Aiud, Sighet ori Gherla pentru propriile lor convingeri cel mai adesea, sau, alteori, din pura întâmplare a unui regim aberant, ce privea fiinţele statistic, abolindu-le personalitatea adâncă. Interesul unor astfel de scrieri rezidă, de altă parte, în calitatea umană şi – eventual – estetică pe care ele o încorporează, în vibraţia documentului sufletesc şi a traumelor fizice şi psihice pe care regimul carceral de exterminare de atunci le-a generat. Cărţile notabile apărute după Revoluţie (*Închisoarea noastră de toate zilele*, *Jurnalul fericirii*, *Pe muntele Ebal* şi multe altele) se regăsesc în acelaşi spaţiu, al *mărturiei* şi al *mărturisirii* ce se conjugă în regimul adevărului netrucat, rostit adesea cu patetism reţinut ori cu simplitate a dicţiunii demne.

O astfel de carte – radiografie a suferinţei ori conspect al teroarei comuniste – e cea a lui Petre Baicu *Povestiri din închisori şi lagăre* (Biblioteca revistei *Familia*, 1995). Dificultăţile unui astfel de efort, de a descrie modul în care au fost "furate" vieţi, destine ori aspiraţii sunt consemnate de la început în *Introducere*: "Am să încerc să scriu fragmente din viaţa trăită în închisori şi lagăre, fie că am fost luni ori ani singur în celulă, sau cu alţii. Partea cea mai grea a tragediei fiecăruia dintre noi de abia acum începe, când, povestind-o, nu mai credem că a fost atât de reală… Şi ce a rămas din ea? Ceva mereu o scade, mereu o ştirbeşte: vârsta? Tristeţea? Experienţa unică pe care am trăit-o, lângă care n-am putut apropia nicicum

vreo altă conştiinţă s-o cuprindă, s-o însoţească şi mai ales s-o înţeleagă. Poate numai unele mame în sufletele lor, în tăcerea lor adâncă, neexprimată nici ea niciodată complet, au înţeles necuprinsul suferinţelor noastre. Dar au tăcut, ca şi noi, din reţinere, din pudoare şi din interdicţia pentru toţi de a nu ne exprima, de a nu ne deschide sufletul".

Cei optsprezece ani de închisoare politică ai lui Petre Baicu adunaţi în aceste pagini se constituie într-un adevărat document uman şi social, ce conţine demisii morale şi impostur, indigenţe ori exemple ale demnităţii de a fi, până la capăt, un om adevărat, cu toate ale sale: cult al adevărului, simţ al dreptăţii, înclinaţie spre frumos. Se întâlnesc, aici, două lumi, în viu contrast: lumea celor închişi pentru convingerile lor, ce găsesc, mai toţi, forţa de a-şi păstra neatinse idealurile intime şi rosturile adânci ale fiinţei şi lumea torţionarilor, recrutaţi din straturile cele mai decăzute ale socialului, figuri de o ferocitate şi abjecţie de neînchipuit într-o lume normală. De o parte puritatea ultragiată, demnitatea mereu călcată în picioare, de cealaltă parte oroarea, instinctualitatea animalică, puterea de a corupe adevărul şi celelelalte valori ale fiinţei. De o parte binele, plenitudinea ontologică, de cealaltă răul, absenţă, în fond, a onticului. Nu e de mirare, astfel, că avem a găsi în cartea lui Petre Baicu, alături de portretele – sumare, desenate în tuşe groteşti – ale unor torţionari şi portretizări de o adâncă valoare morală ale unor deţinuţi ce au ştiut să-şi păstreze neîntinată fiinţa lor plenară. Tonalitatea portretizării devine, în astfel de cazuri, de un patetism reţinut, desenul are o transparenţă ce sugerează puritatea şi delicateţea, dar şi alura tragică, registrul recules al frazei recuperând frumosul moral într-o lume ce-l refuză cu brutalitate: "Omul de calitate a fost socotit periculos în regimul comunist, oriunde se afla. Bârsan era înţelept. Acasă şi unde s-ar fi aflat. Casa lui era de o rânduială care îţi stârnea nu numai atenţia cuvenită ci şi un respect al «lucrurilor» şi vieţii de acolo. Cuvântul lui creator părea un mărgăritar ales, de un firesc ce da

numai linişte. Propoziţiunea, un şir de mărgăritare. O fericită ocazie să-l asculţi. Intelectualii îl ascultau cu o deosebită satisfacţie, îl căutau şi nu-l uitau. Cei ce i-au văzut biblioteca au constatat şi acolo un bun-simţ rar în alegerea cărţilor. Soţia şi fata lui erau fiinţe formate de el şi de biblioteca lui. Bârsan, înalt, subţire, maiestuos în mers; cu figură ovală, luminos, în celulă pe priciuri părea un Crist adus să sufere şi printre noi. Priciul, în lăţimea lui, era insuficient; patul era prea scurt. Picioarele, încă fără cuie, rămâneau neacoperite de pătură".

În aceste *Povestiri din închisori şi lagăre* autorul decupează scenele şi portretele din unghiul unei sensibilităţi foarte acute la concret; atenţia la detaliu e întregită de recuperarea valorii atmosferei narative. Suntem introduşi în mediul carceral printr-o sumă de scrieri ce interferează mereu, îşi contaminează semnificaţiile şi funcţionalităţile, de la descrierea ce întârzie îndelung asupra obiectelor şi a fiinţelor, căutând a descifra înţelesul lor, aparent ori adânc, până la naraţiunea alertă, ce transcrie, în propoziţii eliptice, într-o frazare contrasă, scene dramatice, care sporesc tensiunea şi relevanţa tragică a unor fragmente. Paradoxal ori nu, aceste pasaje, în care expresia minimală stă în prim-plan, în care fulguranţele trăirii sunt consemnate în cuvinte abrupte şi într-o sintaxă austeră, în regimul interogaţiei ori al consemnării neutre, aduc parcă mult cu unele poeme de închisoare ale lui Arghezi ("Se lasă întunericul afară. Înăuntru e total. Beznă. Se aud zăvoarele iarăşi (…). O noapte îngrozitoare. De ce e nevoie de atâta chin? Cât o fi trecut de azi dimineaţă? Paznicul a venit şi mi-a dat apă. S-a uitat insistent la mine. Mi-a ţinut cana la gură, n-a scos o vorbă. O rază pătrunsă prin acoperişul cabanei în hol, mutându-se pe pereţii acestuia după mişcările soarelui, începuse să-mi dea o măsură a timpului. Poate era după-amiază. Stomacul amorţise, nu-l mai simţeam. Nu-mi mai era foame. Zăvoarele. A intrat ofiţerul politic. A spus să-mi deschidă. A pus să mă tragă afară").

Coborându-se din nou, cu concursul unei memorii prodigioase, în bolgiile infernului comunist, Petre Baicu aduce cu sine la suprafață imagini terifiante, chipuri descompuse – de martiriu ori de ură -, scene sugestive ale degradării umane, ori ale unei purități aproape de neînchipuit în acele condiții. E vorba, dincolo de documentul unei înfruntări dramatice între abjecție şi demnitate, de o viață furată, de un destin deturnat de la rosturile lui ("Ceea ce am scris în acest volum este trăire şi ea nu mai poate fi restituită vieții mele").

Cartea lui Petre Baicu e confesiunea – spusă într-un ton de o sinceritate liminară – a unei conştiințe ultragiate şi, totodată, o depoziție ce ne readuce în memorie o vreme absurdă şi demonică, în toate articulațiile sale. Impresionează aici, vorba lui Virgil Ierunca, "tonul şi omul".

Florența Albu

Experiența literară sau biografică tradusă în paginile unui jurnal are, dincolo de calitățile sale estetice, şi resurse kathartice; jurnalul, ca document al unei vieți sau ca mărturie a unui act creator are virtuți purificatoare căci, în măsura în care iei act, cu obiectivitate, de propriul tău chip transpus în oglinda textului, reuşeşti să te situezi în context, să-ți asumi dimensiunile tale reale, să-ți relativizezi propriile utopii. Din această perspectivă, a dezvăluirii, a denudării resorturilor unei existențe, jurnalul produce un efect dual - mitizant şi demitizant - fiindcă, pe de o parte, impune o figură centrală, un *personaj* - acel eu care îşi obiectivează dorințele şi frustrările, devenind martor al propriului său rol - dar, pe de altă parte, jurnalul dezvăluie, demască, în raport direct proporțional cu luciditatea celui care îl scrie, impostura eului-narator, reduce la adevăratele lor dimensiuni gesturile şi trăirile sale, priveşte, cu circumspecția necesară rostirii autentice, propria sa statură morală. Libertățile şi servituțile jurnalului reies tocmai din relațiile atât de greu de determinat dintre interioritate şi exterioritate, din echilibrul labil pe care jurnalul - specie impură, necanonizată, lipsită de prestigiu - şi-l arogă, situându-se într-un spațiu incert, în care confesiunea, retranşarea în intimitate şi obiectivarea, *ieşirea din sine*, conviețuiesc în mod benefic.

Spațiul literar nedeterminat pe care îl ocupă expresia intimă reuneşte astfel resursele trăirii şi experiența estetică, tentația idealizării eului şi nevoia denudării, instaurându-se astfel o *ficțiune a autobiograficului* ce are menirea de a cristaliza, într-o imagine coerentă, marcată de însemnele autenticului, gesturi amorfe, trăiri disparate, detalii defocalizate. Orice jurnal îşi are, oarecum, punctul de plecare într-o ipoteză

utopică - el vrea să transforme accidentul biografic, meandrele unei existențe, într-un destin, el are ambiția de a da contur estetic şi etic unei vieți, coagulând în litera scrisă emoții fugitive, frustrări, resentimente şi aspirații. Funcția soteriologică a însemnărilor de jurnal se amplifică însă dacă autorul acestor notații trăieşte într-un regim totalitar; jurnalul se transformă atunci într-o supapă eliberatoare a unei ființe agresate şi amenințate continuu, expresia nu mai traduce doar fluxul trăirilor zilnice, ci şi teroarea subtextuală, ce vine din străfundurile eului. În acest caz, valoarea de mărturie a jurnalului e incontestabilă şi, tocmai de aceea, *Zidul martor*, titlul paginilor de jurnal ale Florenței Albu (1994) nu mi se pare deloc întâmplător. Zidul e, pe de o parte, o metaforă a singurătății colective, o metaforă obsedantă a unei istorii demonizate, dar şi un însemn al singurătății absolute a ființei individuale, mutilată de încercările unui timp devorant, absurd: "Azi, finele anului; istoria timpului nostru în fața aceluiaşi zid gălbejit, zid al pedepselor, pentru toate clipele de meditație şi contemplare, pentru toate încercările de a mă elibera măcar aici, la mine, cu mine însămi; ascult muzică simfonică în fața zidului-obsesie, al execuțiilor zilnice, prin clipele fugii de cotidian şi prin cele de extaz... Astfel, *istoria* devenea *capriciu*: Istoria gândită, privită de la distanță, îndurată mai mult în tine însuți; Istoria-Capriciu, «Capriciul» meu de sâmbăta şi duminica, atunci când îmi luam răgazul să stau pe scaunul acesta, în fața zidului martor, plin de toate amprentele prin ani; de parcă aş fi bâjbâit, somnambulic, în vis - în real, punându-mi palmele cățărătoare pe zidurile închisului. Şi dovada - amprenta laşității, mărturiei, durerii, stării de grație, şi încercarea repetată a escaladării închisului - scrisul. *Zidul martor!* Ducându-mi palmele în fața ochilor, privind dincolo, ziua, crimele zilei, prin amprenta palmelor nevinovate - complice, murdare de aceleaşi reziduuri, sânge cotidian; «capriciu cotidian», acest jurnal".

Jurnalul Florenței Albu se detaşează, desigur în cadrele expresive ale genului, prin sinceritatea notațiilor, prin exasperarea netrucată, scoasă în relief cu pregnanță confesivă; scriitura ce dă corp şi substanță estetică emoțiilor autoarei e, la rândul ei, o scriitură crispată, în care cuvintele se întretaie, se reflectă unele pe altele, îşi exprimă, paradoxal, neputința de a comunica sau, pur şi simplu, conştiința că până şi actul comunicării trebuie să se înscrie în limitele unei dogme, ale unor modele constrângătoare, că trebuie să dea seamă în fața "glasului cetății" - atotputernic, festivist, adaptat el însuşi la megalomania proprie Epocii de Aur. Pervertirea cuvântului, contaminarea lui cu morbul ideologiei, alienarea ființei prin socializarea reductivă a mijloacelor sale lingvistice - sunt motive recurente ale acestui jurnal în care, la un moment dat, autoarea ajunge să-i invidieze pe surdo-muți, tocmai pentru că, neputând să apeleze la cuvinte, se presupune că nu sunt obligați să le pună în slujba ideologiei oficiale ("Fericiți surdo-muții! Oare ei ştiu pe ce lume sunt, oare lor li se prelucrează prin semne surdo-mutești - această chintesență a epocii? Îmi amintesc: Bucureştiul găzduia, la un moment dat, nu ştiu ce congres al surdo-muților. Oraşul era plin de inşi care-şi făceau semne păsăreşti, mi se părea că mă tot lovesc de acoladele lor pe după urechi, de morişca mâinilor ori de punctele împunse aerian, de hlizelile lor lineare smucite... Pe urmă i-am invidiat: huzureau în surzenia şi mutenia lor apolitice, stăpâneau un limbaj-tabu. Până şi ei erau de invidiat, aici / acum, surdo-muții!").

Jurnalul, ca oglindă reductivă a avatarurilor unei vieți, are, în general, o valoare referențială; el e un document ce-şi propune să reconstituie figura celui care spune *eu*, să-i redea relieful ontologic rezultat dintr-o însumare de detalii, gesturi, emoții. Dacă există, în *Zidul martor* un spațiu al referențialității, o anumită "culoare locală" şi o tentație a autenticității, toate aceste elemente ale legitimării jurnalului ca specie literară se resorb, oarecum, în conturul extrem de bine precizat, al

intimității, căci, într-un fel, prea puțin din eul biografic ni se dezvăluie aici: gesturile cotidiene, relațiile cu semenii, tribulațiile biologice etc. sunt transcrise grăbit, fără ca vreun astfel de detaliu să primească investitura esențialității. Dimpotrivă, autoarea îşi expune, printr-un cert impuls analitic, resursele eului profund, detaşând emoții ce poartă girul exemplarității, trăiri intime, esențializate şi impunând, într-o scriitură nervoasă, deloc efeminată sau comodă, o anume conduită etică, profilul unui scriitor amenințat de capriciile Istoriei, agresat mereu de meandrele unei epoci în care lipsa de lege sau fără-de-legea s-au substituit legalității, normalității morale. Trăind în acest spațiu similicarceral care primise dimensiunile unei întregi societăți, care invadase conştiințele şi transformase oamenii în marionete ale căror mişcări şi cugete erau impuse de sus, de la centru, eul scriitoare se simte erodat de sentimentul copleşitor al urâtului, al dezgustului ce se insinuează treptat, fără încetare, ca o metastază, amenințând integritatea organismului şi ca o alternativă de ultim moment al "dorului" național. Urâtul devine astfel pecetea unei societăți în care inițiativa personală e amputată, chiar ideea de individualitate topindu-se în anonimatul masei, "omul fără însuşiri" fiind emblema unui timp al contrastelor în care megalomania şi mizeria se întretaie: "Mi-e urât să continui, mai ales după călătorie: mi-e şi mai greu să reiau, să scriu, să întâmpin iarna şi alt an al iernii mele, alte tristeți şi lucidități apocaliptice. Aceeaşi fundătură şi acelaşi urât. Da, acest urât - acest urâțel, urâțoi, acest sublim, diabolic URÂT românesc, începând să copleşească DORUL, dorul nostru, drăguțul, intraductibilul, nenumitul în alte limbi, inefabila stare de grație, eminamente românească. Înlocuiesc *dorul* cu *urâtul*. Au aceeaşi valoare filozofică, neliniştitoare, prăpastie (...). Mi-e urât cu mine, urât cu tine, urât de lume şi urât de urât, sublimul gol, URÂTUL-GOLUL, filozofia eului nostru - locul şi timpul şi soarta".

E limpede că un astfel de jurnal nu e deloc unul "luminos", comod, confortabil; dimpotrivă, există, aproape în fiecare pagină a lui, un gust al sfârşelii şi al sfârşitului, un sentiment al lipsei de speranță, o tristețe copleşitoare şi o oboseală de a trăi şi de a scrie. Voința de singularitate într-o lume în care toți oamenii trebuie să fie aidoma, să se conformeze unei dogme, îi dă autoarei senzația netă, pregnantă a absurdului. Condiția lui Sisif, amplasată în "era Ceauşescu" e tocmai asta: să vrei să-ți formulezi o identitate, într-un spațiu ce nu tolerează individualitățile, ce promovează o singură "Personalitate", reducându-i pe ceilalți la condiția anonimatului, a amorfului ontic. Reflexele referențialității, concurate, cum spuneam, de valențele intimității eului, transpar în mod limpede în portretele din această carte; personajele desemnate sunt plasate, astfel, în mediul lor firesc, decupându-se detalii relevante pentru caracterele lor sau extrăgându-se dimensiunea morală dintr-un detaliu de fizionomie: " Astăzi, redactorul X are ceva de pitic de ipsos pentru grădinile de vară: parcă a mai scăzut, stă cu căciuloiul îndesat pe cap (în birou este un frig paralizant) şi barba lui mărunțică exprimă frica, prevederea, simțul măsurii sau al ridicolului şi al măsurii care l-au păstrat întotdeauna într-un tipar al lui, în epocă".

Radiografie a unei epoci, exercițiu de autoscopie morală, document al fricii şi al urâtului existențial din "epoca Ceauşescu", jurnalul Florenței Albu îşi asumă metafora *zidului* ca un simbol al expierii şi resurecției, al suferinței purificatoare. Aceste pagini ale unui "jurnal al circumstanțelor atenuante sau agravante" mărturisesc tentația eliberării prin scris, dar şi dorința limpede a abolirii constrângerilor Istoriei prin exercițiul soteriologic, într-un anumit sens, al confesiunii.

Mihai Sin

Adevărul psihologic este miza, declarată sau presupusă a majorității cărților lui Mihai Sin, a căror substanță e structurată dintr-o vădită perspectivă analitică. Personajele (fie că e vorba de Octavian Șteflea din *Bate şi ți se va deschide* sau de Pavel Mamina din *Ierarhii*) se impun atenției prin complexitatea şi autenticitatea lor psihologică şi socială, printr-o specifică retorică existențială pe care autorul, unul dintre cei mai înzestrați prozatori contemporani, izbuteşte să o contureze printr-o multitudine de modalități epice.

Aşezat sub exigențele unei scriituri ce poartă investitura voinței de autenticitate, personajul nu e figurat în dimensiune plană, ci este, mai curând, o proiecție multiformă, centrifugală a propriului său trecut, absorbind în sine, cu egală vigoare, supliciul culpabilității şi beatitudinea expierii. Iluzia, de nu vina căutării adevărului restituie personajului statutul de martor, un martor situat între inserția în propria interioritate alimentată de un set de obsesii reiterate şi detaşarea contemplativă.

Elocvența parabolei şi ritualul analizeiu sunt premisele sub auspiciile cărora personajele lui Mihai Sin îşi recapătă contururile ontice, definindu-se la nivelul evenimentelor care le solicită dar şi din perspectiva clarificărilor interioare pe care le efectuează ele însele. Prea puțin actanct şi mai degrabă oscilograf cathartic al propriilor aporii psihologice alimentate de aluviunile trecutului, personajul se cristalizează în progresie tensionată între amăgire şi dezabuzare, între replierea în afectivitate şi percepția agresiunii realului. Un pact al autenticității regizează gesturile sale căci, în fond, romanele lui Mihai Sin conjugă documentul sufletesc (o veritabilă mitologie a eului e descifrată cu abilitate aici, prin demontarea mecanismelor sufleteşti ale eroilor, prin investitura analitică a construcției epice) cu pătrunderea, în grilă neorealistă, în arcanele unei realități marcate de disoluție şi anomie.

Nu este, însă, mai puțin adevărat că aceste personaje, traumatizate fie din cauza unuui trecut ale cărui semne nu-şi mai dispută sensuri viabile, elocvente, fie din cauza unui prezent cu o traiectorie şi o retorică obscure au, într-o oarecare măsură, un aspect "deconstruit", artificios, prin exces analitic sau prin viciu demonstrativ şi introspectiv.

S-ar putea spune, astfel, că destinele eroilor lui Mihai Sin sunt, într-un anume fel, prestabilite: premisele, resorturile inițiale ale gesturilor eroilor se află în trecut, inițiativele lor "de acum" se subordonează unor scenarii din regimul lui "atunci", astfel încât personajele au alura unor palimpseste, în care gesturile prezente se suprapun altora, de odinioară, închipuind un joc al sugestivității şi vehemenței, al haloului şi crispării ontologice.

În acest sens, călătoria simbolică şi tragică a lui Octavian Şteflea (din *Bate şi ți se va deschide*) integrează, după cum remarca Anton Cosma pe bună dreptate, o secvență subiectivă, prin recluziunea în trecut a personajului şi un palier obiectiv, itinerariul "în spațiu", asimilabil, în fond, unei experiențe inițiatice sau, dacă împingem lucrurile mai departe, unei coborâri în infernul existenței, în infrarealitate. Confesiunea şi meditația alternează astfel cu observația realistă iar voința de clarificare interioară se conjugă cu imperativele descifrării semnelor realului într-un discurs epic ce angajează efectele anamnezei sau exigențele genului epistolar, exercițiul analitic sau percepția (redusă la detaliul relevant) a lumii obiective.

Existența lui Iuliu Brendea, personajul axial al romanului *Schimbarea la față*, glisează, pe de altă parte înspre o utopie a erosului, trasată însă cu luciditate şi sensibilitate din perspectiva raportului, instabil şi relativ, dintre adaptare şi compromis. Epifania erosului (iubirea lui Brendea pentru Valeria) reprezintă nu doar o angajare a ființei într-un regim al beatitudinii şi al mirajului devoțiunii, ci şi un recurs la entropia realității, la spectacolul carnavalesc al lumii. Două sunt, astfel, instanțele

care reglează pulsul ontologic al lui Iuliu Brendea, dar şi al altor personaje din prozele lui Mihai Sin (Pavel Mamina etc.): proba lucidității şi nevoia de utopie, impulsul spre himeric şi fascinația lumii reale. Dacă există un pericol al "demonstrației", al tezismului ce pândeşte perspectiva asupra personajelor, el este mereu atenuat prin statutul complex, ambiguu, plurivoc al acestora, prin contururile "mişcate" pe care le primesc şi, în fine, prin subtilitatea cu care se intersectează vocile personajelor şi vocea naratorului.

Romanul cel mai recent al scriitorului, *Quo vadis, Domine* propune, la rândul său, o dublă perspectivă: morală şi narativă, întrucât autorul prezintă, pe de o parte, prin intermediul faptelor şi personajelor, coşmarul unei lumi demonizate, ale cărei contururi sunt trasate în tuşe groase, caricaturale şi, pe de altă parte, oferă sugestia unor nuanțate implicații morale pe care aceste fapte şi personaje le conțin. Accentul narativ cade, în acest roman, asupra personajului principal, Dominic Vanga, al cărui destin se intersectează cu relieful lumii demonice, monstruoase în care trăieşte. Destinul lui Dominic Vanga este structurat prin diverse modalități epice: analiza psihologică, descrierea comportamentală ori rememorările cu valoare explicită. Romanele lui Mihai Sin figurează, în limitele unui program al veridicității şi autenticului, parabole ale puterii şi singurătății omului în fața unei istorii alienante. Între parabolă şi interogație se consumă unul dintre cele mai reprezentative demersuri epice ale "promoției '70: acela al lui Mihai Sin.

Ioan Groşan

Reînvierea strategiilor epice ale schiței şi povestirii a putut părea, la începutul anilor ’80, un adevărat program literar, realizat efectiv atât prin raportarea la o solidă tradiție narativă, cât şi prin recursul la inovații textuale, exprimate în cele mai diferite forme. Radu G. Țeposu expune, de altfel, în cartea sa dedicată generației ’80, această dinamică dialectică a tradiției şi invenției epice, insistând totodată asupra redescoperirii spiritului caragialian: “Într-o formulă epică mai suplă şi mai ingenioasă, noua generație îşi descoperă astfel o tradiție, față de care începe să se raporteze cu tot mai mult spirit critic, dar şi cu o voință puternică a recuperării şi asimilării ei. În atitudinea lor primează ironia, sarcasmul, complicitatea, ambiguitatea, pastişa şi parodia (…). Aceşti prozatori fac din propriii naratori nişte personaje care caragializează, ca să zic astfel, care vorbesc deliberat în registru parodic, având ei înşişi conştiința pastişei, a forjeriei”.

Încadrându-se, fără îndoială, în această tipologie, Ioan Groşan e un prozator ce a contribuit nu doar la conturarea efectivă a atmosferei prozei optzeciste, dar şi la consolidarea armăturii teoretice a generației, prin textele programatice publicate prin anii ’80. Într-un astfel de text, intitulat, mai mult decât semnificativ, *O singură prejudecată, realitatea!*, Ioan Groşan repudiază convenționalismul ce derivă din prejudecata realității ca modalitate de structurare a textului literar şi ca viziune artistică. În acest sens, prozatorul-teoretician ține să precizeze că “nu faptul că în operele lor apare adeseori, cu o directețe şi, la prima vedere, cu o lipsă de «transfigurare» frapante, imaginea vieții comune individualizează, astăzi, tinerii scriitori”, căci, aceste “elemente ale subiectului” nu reprezintă finalitatea discursului epic, cât mai curând o “modalitate de lucru” (“«Feliile de viață», chiar cele de viață socială, sunt mijloace, nu scopuri. Căci am credința că, în ultimă instanță, nu

zugrăvirea realității este obsesia junelui condeier, ci zugrăvirea literaturii").

Fără a neglija – dimpotrivă! – datele unei realități imediate, prozatorul optzecist nu se individualizează doar prin calitatea mimetică, prin capacitatea de reflectare a realului în cele mai subtile nuanțe ale sale, ci mai ales prin luciditatea cu care e concepută relația dintre universul concret şi ficțiune. Realitatea şi imaginarul fac parte deopotrivă din proiectul estetic al prozatorilor optzeciști căci, după cum observă Ioan Groşan în textul pe care l-am invocat mai înainte, "el (prozatorul, n.n., I.B.) nu vrea să concureze starea civilă, ci «starea» marilor opere. Ține un ochi deschis, «vigilent» asupra realului; celălalt însă, ca să zic aşa, îl ațintește mereu spre realitatea textului, adică spre ficțiune. Felul cum se întrupează un text, cum se naşte din spuma imaginarului o structură estetică – acesta este marele şi doritul spectacol pe care îl provoacă şi la care asistă, savurându-l, tânărul scriitor".

Epica lui Ioan Groşan demonstrează, în ciuda faptului că nu derivă cu necesitate din aceste (pro)poziții teoretice, un acut spirit al realității textualizate, o realitate filtrată subtil prin dioptriile culturii dar, nu în ultimul rând, şi o extrem de convingătoare asimilare a formulelor prozei moderne. De altfel, s-ar putea identifica în prozele lui Ioan Groşan două paliere ale scriiturii, între care, evident, există numeroase punți şi căi de comunicare; ar fi, mai întâi, un registru al scriiturii sobre, obiective prin care autorul captează contururile şi formele realității în ceea ce are aceasta mai aparent şi neînsemnat. Acest prim registru stilistic, ce marchează apetența pentru concret şi disponibilitatea mimetică a autorului, derivă dintr-o sugestivă conştiință a autenticității pe care prozatorul o trădează în fiecare pagină pe care o scrie. Refuzând idilismul sau calofilia, Ioan Groşan expune suprafețele şi liniile realului în culorile lui proprii, indiferent cât de cenuşii ar fi acestea.

Cel de-al doilea palier al scriiturii rezumă o conştiinţă ironică şi livrescă ce apelează, asumându-şi convenţiile şi ticurile literaturii, la citatul intertextual, la ironie, la sarcasm, la parodie şi pastişă, pentru a-şi relativiza propria scriitură, propria manieră de a scrie. De aceea, ceea ce pare spontaneitate şi dezinhibare în scrisul lui Ioan Groşan e, de fapt, produsul unei conştiinţe postmoderne care, privind cu detaşare realitatea concretă, procedează, cu nu mai puţină obiectivare, la investigarea propriilor abisuri şi drame interioare, ori la sondarea condiţiei umane.

De la *Caravana cinematografică* (1985), volumul său de debut, până la *Jurnal de bordel* (1995), trecând prin *Trenul de noapte* (1989), *Planeta mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* (1992) şi *Şcoala ludică* (1992) scriitura lui Ioan Groşan, fără a fi mereu egală cu sine, şi-a găsit suportul, de nu chiar motivaţia, în aceleaşi obsesii şi frustrări, aflându-şi resorturile estetice într-o impecabil expusă conştiinţă a autenticităţii şi adevărului narativ ce şi-a acutizat parcă, de la un volum la altul, dimensiunile şi motivaţia.

Încă în *Caravana cinematografică*, naturaleţea şi fluenţa discursului epic se conjugau cu o dinamică şi sugestivă conştiinţă poetică în care era inserat, ca experienţă revelatorie, şi spiritul livresc şi ludic. Într-o povestire din volumul de debut scriitorul demontează cu abilitate mitul creaţiei artistice, procedând, într-o însumare de gesturi mai mult sau mai puţin prozaice, la o înscenare desacraliza(n)tă a actului scrierii: “Sigur, tu înţelegi, ar trebui acum să-ncerc să scriu altceva, o nuvelă morocănoasă, o povestire şoptită, dramatică sau în orice caz o schiţă pitică şi parşivă, în fond cred că mă pricep în suficientă măsură să inventez. Chiar aşa: te aşezi comod, îţi pui scrumiera la îndemână, cotul se sprijină uşor pe masă, încă nu apuci stiloul, deşi totul este foarte clar, mai ales începutul: caravana cinematografică intrând în sat pe un drum ciopârţit de ploaie”. Povestirile şi nuvelele lui Ioan Groşan nu sunt doar

parabole ale condiției umane, regizări rafinate ale dramei omului singur în fața unui univers ce-l neagă, ci şi parabole sau alegorii subtile ale intertextualității, ale jocului ironic şi/ sau parodic în care e implicată literatura în dinamismul evoluției ei, de la *mimesis* la *autoreflexivitate*. Lumea nu doar că există "pour aboutir a un livre" (Mallarmé) ci chiar se sprijină, într-o povestire cu substrat alegoric, pe o carte ("draga mea, spune la un moment dat autorul din povestirea *Insula*, stăm pe o carte. Asta e").

Sceptic, ba chiar abulic uneori, Ioan Groşan vădeşte, şi în "jucăriile" sale textuale (gen *Jurnal de bordel*) un acut interes pentru social, expunându-şi astfel, dincolo de apetitul demitizant, şi ironic, o certă anvergură morală. Îmbinând percepția acut realistă, de o anume frustețe, cu inserția fantasticului şi a insolitului (ca în *Trenul de noapte*, de exemplu) sau cu lectura simbolică şi parodică a semnelor realului, Ioan Groşan îşi asumă, nu în ultimul rând, o distanță etică față de lumea pe care o evocă. În fond, aerul spectacular-ludic e definitoriu pentru acest tip de proză în care ficțiunea autobiografică şi memoria intertextuală, parodia şi pastişa creează impresia unor oglinzi paralele ce multiplică suprafețele lumii până la confuzie, într-un derutant joc de forme şi unghiuri de percepție ce fac realitatea fictivă, conferind, simultan, concretețe ficțiunii. Prin subtilitatea şi rafinamentul notațiilor, prin maturitatea stilistică şi prin strategiile narative pe care le mânuieşte cu dezinvoltură, Ioan Groşan se dovedeşte unul dintre cei mai reputați şi mai lucizi prozatori ai generației sale.

Răzvan Petrescu

Într-o succintă dar eficientă prezentare a volumului de debut al lui Răzvan Petrescu – *Grădina de vară* (apărut în 1989), criticul Ion Simuț concluziona exprimându-şi speranţele "într-un destin scriitoricesc de excepție, pentru care, probabil, fascinația imaginarului, poetica visului vor concura serios fascinația realului".

Ironia livrescă, virtuozitatea intertextualității, abilitatea narativă sau schițarea unor personaje anodine, fără relief sunt, în viziunea lui Ion Simuț, constantele individualizatoare ale volumului de debut al lui Răzvan Petrescu. Ştefan Ion Ghilimescu comentează aceeaşi carte considerând-o din unghiul raportului ce se stabileşte între realitate şi imaginar: visul, ca şi actul creator, reprezintă modalități compensatorii, forme ale încercării omului de a se sustrage demoniei realității, pentru Răzvan Petrescu faptele trăite fiind concurate de cele simulate prin exercițiul oniric. Visul reprezintă astfel o corecție a realului, un paleativ dar şi o trăire profundă, esențială, după cum şi arta devine mărturie a unei experiențe autentice.

După debutul din 1989 cu *Grădina de vară*, un debut matur, sigur de sine în care prozatorul făcuse dovada unei depline stăpâniri a materiei epice, Răzvan Petrescu publică cel de-al doilea volum al său, *Eclipsa*. Rezumând şi în paginile acestei cărți tematica vieții cotidiene, recompunând destine banale, existențe amorfe, Răzvan Petrescu se impune aici mai cu seamă prin efectele narative controlate cu un impecabil simț al măsurii, prin tensiunea satirică pe care o induce faptelor, atitudinilor, gesturilor dar şi prin capacitatea de construcție. "Creația" şi "analiza" sunt factorii care concură, în măsură

egală, la obținerea efectului epic, nuanța și ansamblul, senzația vibratilă și ideația cu tăietură precisă fiind la fel de sigur manevrate de un prozator total dezinhibat, pentru care detașarea subtil-sarcastică și implicarea vag afectivă nu sunt decât două moduri consubstanțiale de a privi realitatea. De altfel, în cartea lui Răzvan Petrescu gravitatea și umorul sunt dificil de disociat, greu de pus în antiteză. Gustul pentru tragicomic și predilecția pentru confesiune reprezintă modalitățile narative apte să transcrie realitatea în cele mai infime detalii ale ei.

Confesiunea, relatarea subiectivă exprimă una din mărcile esențiale de singularizare a discursului epic, dar și a limbajului personajelor. Meritul autorului constă mai cu seamă în siguranța conturării unor destine cât se poate de credibile, de verosimile. Fizionomia ontică a personajelor iese în relief, în bună măsură, prin recursul la propriul lor limbaj. Lumea exterioară este transferată în conștiință, translația în imaginar jucând rolul unei modalități purificatoare. Accentele tematice ale volumului se situează și ele în perimetrul unei riguroase voințe de autenticitate. Vocația verosimilului, tentația transcrierii exhaustive, "fără rest", a realului, în tot polimorfismul lui, mi se par a fi imperative care prezidează prozele acestui volum. Respirația epică amplă îi permite, de altfel, autorului, să exploreze medii dintre cele mai diverse, descrise cu minuție a detaliului relevant, spații policrome, aflate la limita dintre real și fabulos.

Această vocație a absorbției realității în text determină, probabil, și opțiunea lui Răzvan Petrescu pentru o poetică a fragmentului și elipsei prin care cotidianul banal e transpus într-o grilă a discontinuului și aleatoriului. De aici pregnanța cu care autorul surprinde chipuri, gesturi, destine, din câteva linii narative, în tușe rapide, dar dense, concentrate. Siluetele abia schițate dar, poate, atât de expresive ale celor două femei din *Ușa*, profilul bătrânului din povestirea *O pungă de plastic cu*

mânere albe, sunt exemple ale unei retorici a portretului aluziv, a eboşei surprinzător de expresive.

Refuncţionalizarea mitului, transpunerea sa într-o ambianţă modernă - reprezintă o modalitate epică sub impulsul căreia realismul e corectat prin intruziunea imaginarului. Percepţia se încarcă, în aceste proze, de sensuri subtile, de acolade alegorice, precum şi de o morală subiacentă. În *Farsa*, de exemplu, mitul lui Cain şi Abel e transferat în atmosfera unui tribunal modern. Impresionează, în această proză, alternarea percepţiei realiste cu reflexele onirice, a detaliului verosimil cu proiecţia delirantă, efectele epice reieşind tocmai din aceste rupturi între real şi fantastic.

Piesa de rezistenţă a volumului e însă povestirea *Eclipsa*, un mic roman în care ingeniozitatea compoziţională, fluenţa naraţiunii, conturul verosimil, pregnant al personajelor se aliază în chip fericit cu notaţiile minuţioase, cu introspecţia recuperatoare sau cu analiza comportamentală. De altfel, Răzvan Petrescu este posesorul unei tehnici narative specifice prin care detaliul e vizualizat atât de intens, cu o atât de mare insistenţă, încât se substituie ansamblului, încărcându-se de semnificaţii cu totul inedite. În *Eclipsa* autorul reconstituie destinul tragic al pictorului Iosif Bordea, personaj simptomatic pentru condiţia intelectualului autentic în perioada dictaturii comuniste. Povestirea începe cu o descriere detaliată, încărcată parcă de semne premonitorii, descriere ce îl integrează pe Bordea în fluxul naraţiunii. Percepţia acută e dublată de reflecţiile notate cu pregnanţă: “Pe covor tremura o mică pată de lumină. După un timp urcă pe marginea patului, trecu peste degetele lui, se căţără pe perete. Casa plutea în tăcere ca un dop. Era frig. Se răsuci în aşternut, amintindu-şi că nu închisese bine fereastra. Perdelele unduiau, născând forme ciudate, străvezii. Îl încercă o senzaţie neplăcută”. Acuitatea percepţiei se prelungeşte apoi în policromia unui dialog ce încearcă să elucideze profilul aceluiaşi Bordea în ipostaza sa de elev: “Cine mă-sa-i Iosif Bordea ăsta?

L-ați avut elev, domnule director, într-a şasea… Zău? E unul dintre cei mai buni… Cum arată? Păi, înalt, blond, bine legat… cu ochi albaştri… Aha! Nu-mi aduc aminte".

În povestirea *Eclipsa* succesiunea fragmentelor narative restituie profilul unui intelectual rafinat, al unui artist autentic care e, de fapt, proiecția unui spirit lucid într-o lume de coşmar. Deriziunea caricaturală, grotescul unor situații reprezintă fundalul pe care se profilează silueta fragilă a lui Iosif Bordea. Sugestia deznădejdii, resursele purificatoare ale confesiunii, cromatica sumbră a tablourilor epice deschid destinul lui Bordea spre dimensiunea tragicului. Senzația de claustrare e dominantă în acest univers proliferant, monstruos: "I se întâmpla tot mai des, în ultima vreme. Brusc, lucrurile din jur îşi pierdeau conturul, se dilatau, se comprimau, pulsau. Monştri de toate soiurile răsăreau din valuri de ceață. O ureche diformă, un rânjet, gheare, țepi, irişi enormi. Apăreau şi dispăreau fără nici un semnal de avertizare. La început se mulțumea să-i alunge cu gesturi nervoase, ca pe muşte. Reveneau însă, luând locul chipurilor şi obiectelor familiare. I se aşezau, cei mai mici, în colțul ochilor, i se lipeau de mâini. Se îmbrăca cât putea de repede şi ieşea afară. Coşmarul nu se ivea decât în spații închise."

Coşmarul existențial e descris cu o minuție terifiantă, într-un joc al realului şi imaginarului, cu o strategie subtilă a detaliului firesc travestit în dimensiunea diformului şi anormalității. Prozatorul vădeşte astfel o acută sensibilitate la concret (*Primăvara la bufet*), dar şi un nedisimulat simț al parodiei (ca în *Encefalita neagră*), un gust precis pentru confesiunea îmbibată de livresc (*Rubato*) sau pentru parabola vag moralizatoare (*Câteva noțiuni de arhitectură*).

Fluența discursului narativ, limpezimea frazei, predilecția pentru detaliu şi pentru cromatica bogată, deschiderea spre un tip discursiv de notabilă amploare ideatică – sunt mărcile stilistice ale acestui volum, după cum ratarea,

sentimentul frustrării, al angoasei, iubirea – cel mai adesea devoratoare şi mutilantă – reprezintă relieful său tematic.

Între imaginar şi real, între confesiunea netrucată, eliberată de iluzii şi transcrierea unui real demonizat, Răzvan Petrescu este – după cum notează criticul Mircea Martin – "din categoria acelor autori rari pentru care scrisul este bucurie şi disperare în egală măsură, care se schimbă şi se descoperă pe sine scriind". Observații care circumscriu cum nu se poate mai corect un destin şi un stil epic neîndoielnic original.

Răsvan Popescu

Povestirile lui Răsvan Popescu din volumul de debut *Subomul* (1993) conturează un spațiu epic (şi etic) propriu, angajând resursele expresive ale confesiunii sau ale relatării indirecte într-un joc al imediatului şi al ficțiunii ce mizează pe valențele autenticității şi ale veridicului, pe o poetică a "locului comun" transcrisă în regimul obiectivității. Vocația perceptivă a autorului este în afară de orice îndoială; sugestia detaliului, dimensionarea tragică a banalului, radiografia unor stări de conştiință prin dinamica introspecției sau prin diagrama depoziției, mărturisirea purtând girul căutărilor, al tatonărilor existențiale etc. – sunt instrumente narative prin care Răsvan Popescu regizează miniaturale biografii sau scenarii existențiale în tuşe rapide, rezumative, contrase până la pregnanța semnificației simbolice. Deschiderea prozatorului spre cotidian, interesul pentru sugestivitatea concretului indică subsumarea acestei maniere celor mai recente demersuri epice.

Cu toate acestea, voluptatea trasării contururilor realului, obsesia desenului incongruent al lumii, elanul senzual spre contingent şi accidental se pliază, în aceste povestiri, pe exploatarea resurselor subconştientului, pe imersiunea în interioritate. Nevoii de absorbție a policromiei aparențelor îi răspunde exigența ascetică a clarificărilor lăuntrice, dizgrația fenomenalului e exorcizată prin asumarea unei etici subsidiare, abia bănuite.

Sintaxa prozei lui Răsvan Popescu este eliptică, propozițiile au un suflu sincopat, textul refuzând cu obstinație volutele adjectivelor şi raliindu-se unei topici concise, de proces-verbal, capabilă să absoarbă în minimum de cuvinte maximum de realitate. Dar, rezumând polimorfismul lumii,

reducând la rigoarea unei depoziții tectonica sufletului uman sau decupând situații epice cu iz (abia perceptibil) de exemplaritate, în notații sobre, ritmate de o strategie a spațiilor albe, povestirile nu au mai puțin o expresivitate spectaculară: "Aşteptăm. Cu motorul în relanti. Cu sufletul la gură. Din anul întâi aşteptăm. Această promisiune ne-a susținut. În nădejdea ei am înghițit interminabile, plicticoase şedințe ale cercului de penal. În câteva rânduri am amânat. Aşteptăm. Şi amânarea măreşte totul ca printr-o lupă. Vom vizita o şcoală de reeducare".

Impresia de punere în scenă, artificiul regiei, mişcările personajelor în perimetrul unor roluri prestabilite se vădesc a structura substanța multor povestiri din acest volum. Teatralitatea devine astfel registrul care infuzează acestei proze un aer vag alegoric, prin care priza la cotidian capătă o – e drept, inaparentă – deschidere etică, faptul divers convertindu-se în parabolă. Personajele lui Răsvan Popescu se impun prin lipsa lor de relief, prin statutul lor nespectaculos; fizionomia neutră, identitatea nedeterminată, comportamentul aleatoriu – toate acestea sunt elemente ce structurează toposul anonimizării umanului, topos care pare a vertebra discursul narativ. Polițistul aflat în preajma pensionării (*Câinele*), naratorul din *Iola sălbatică* sau personajele din *Marionetele, singure* sunt astfel de indivizi cu contururi şterse, nedefinite, cu trăsături nediferențiate. Ele nu beneficiază, uneori, nici de un nume propriu, fiind desemnate prin substantive comune (liderul, comis-voiajorul etc.) sau prin sintagme ("şase fără zece") care sporesc imprecizia identității lor.

O povestire revelatoare pentru acelaşi topos al anonimizării existenței, al închiderii în ritualul sterp al unor gesturi mecanice, al alienării prin înscrierea pe o traiectorie repetitivă este cea intitulată (cu suficientă ironie paratextuală!) *Viața trăită din plin*, în care cititorul poate descifra, dedesubtul aparențelor liniştitoare, o angoasă a limitării şi a adaptării alienante: "Potrivit statisticilor, viața se poate trăi din plin în

localitățile mici şi mijlocii. Astăzi am fost recenzați, în fiecare an suntem recenzați. Ne-am obişnuit. De aceea totul merge foarte repede. La rubrica «atmosfera din casă» am spus «calmă». Sentimentul predominant: ne simțim cât se poate de bine. Eu sunt profesor. Îmi exercit profesiunea la o şcoală reală învecinată. Am o cotă bună, elevii participă cu plăcere la orele mele. În timpul liber joc baschet la asociația sportivă locală, unde sunt coleg cu părinții unora din elevii mei. De aceea sunt de două ori respectat".

Nevoia de comunicare şi imposibilitatea dialogului, incongruența raporturilor dintre indivizi, imperativul adaptării la conformația realului conjugat cu atrofia acestui instinct – sunt accentele tematice dominante în această carte. În povestirea *Eliberare*, de pildă, raportul dintre adaptare şi inadaptare e răsturnat. Aici, adaptarea la real presupune (în optica naratorului-tată) o punere a lumii între paranteze, o abolire a evidențelor prin recursul la spațiul securizant al ficțiunii. Confortul iluziei abstractizante eufemizează astfel grotescul existențial pus de narator sub sigla ireparabilului şi ireversibilului ("nici azi nu ştiu cum am ajuns aici. În orice caz n-am făcut-o conştient, n-am urmărit asta. Fără să vreau, fără să-mi dau seama, în capul copilului meu am falsificat o lume întreagă. Lumea întreagă").

Sugestia parabolei e cât se poate de evidentă în *Subomul*, povestirea ce dă titlul volumului, cu numeroase trimiteri la psihanaliză, la o psihologie a străfundurilor sufletului uman. Subomul din mină, ființa abjectă, animalică nu reprezintă decât o personificare a spaimelor, a ororii şi abjecției camuflate în fiecare dintre noi. Universul pe care îl conturează autorul aici este unul agonic, crepuscular, lipsit de orice logică ordonatoare, absurd şi demonizat. Strategiile textuale puse în joc de autor ne permit să-i bănuim o secretă natură de moralist, care, însă, se fereşte să moralizeze, camuflând "exemplul" îndărătul faptului care violează etica.

Raliat la experiențele narative ale prozatorilor ultimei generații (Bedros Horassangian, Cristian Teodorescu ș.a.), Răsvan Popescu dovedește, prin cartea sa, reale virtuți de prozator, din perspectiva invenției epice, a analizei comportamentale sau a descrierii mediilor.

III Critică şi istorie literară

Al. Paleologu

Al. Paleologu este unul dintre spiritele critice de neîndoielnică autoritate şi prestigiu ale ultimei jumătăţi a secolului XX. Mărcile distinctive ale scrisului său se nutresc dintr-o necesară nevoie de raţionalitate, dar şi din fermitatea unor principii etice de la care eseistul a înţeles să nu abdice niciodată, în numele adevărului şi demnităţii umane şi estetice. Eleganţa exprimării, ţinuta adesea aforistică a stilului, siguranţa aserţiunilor, logica temeinică a demonstraţiei pusă în pagină cu subtilitate şi eficienţă, mefienţa în faţa "metodologiilor" de orice fel – toate aceste trăsături pertinente ale paginilor lui Al. Paleologu aparţin, fără îndoială, unui spirit nu atât apolinic, dominat de certitudini, de lumina exclusivistă a intelectului, cât mai curând interogativ, spirit ce-şi transformă contemplaţiile în avataruri ori nostalgii ale faptei, aflând în tectonica lumii ori în devenirea culturii argumente ale unei concepţii sincretice, în care se împleteşte nevoia de ordine şi neliniştea celui ce coboară în străfundurile existenţei, ritualul confesiunii şi obiectivarea viziunii critice completându-se reciproc.

De altă parte, eseistul refuză cu hotărâre tutela vreunei "metode", fie ea oricât de permisivă ori maleabilă; metoda e percepută ca absolutism ce constrânge relieful viu al operei la un tipar, la un contur teoretic aplatizant. Din acest motiv, pentru a detaşa din structurile operei acele înţelesuri edificatoare pentru o viziune artistică, ori pentru a decela un sens unificator al unei creaţii, eseistul procedează la o interpretare cu caracter amplu,

sintetic, în care se regăseşte o pluralitate de metode, principii etc. apte să sugereze un punct de vedere inedit sau o perspectivă nouă asupra unui scriitor. Această modalitate de a integra opera într-un sistem estetic convergent, ca şi rigoarea austeră a interpretării, niciodată însă asertorică, mai curând dubitativă, fac parte dintr-o strategie exegetică extrem de convingătoare din care reiese, în fond, originalitatea frapantă a lui Al. Paleologu.

Cutivând paradoxul, nu în sine, ci ca pe o terapeutică împotriva locurilor comune, eseistul nu se teme să se apropie de adevărurile prestabilite, demolându-le prestigiul iluzoriu şi dându-le, prin aceasta, naturalețe ori o a doua viață. "Simțul practic", de pildă, e definit ca o ipostază a inteligenței "aplicate", ce-şi verifică în acțiune, în spațiul faptei valabilitatea propriilor resurse: "Simțul practic e darul, de pildă, de a-şi reprezenta toate efectele conexe şi probabile ale unei acțiuni, toate variantele previzibile şi eventual imprevizibile ale acestor efecte şi a decide în consecință; el face posibilă decizia rapidă şi fermă, după o sumară dar suficientă deliberare. El e însuşirea de a discerne ce e esențial şi determinant într-o acțiune, ce e esențial şi definitoriu într-o situație sau profund caracteristic la o persoană; e de asemeni însuşirea de a-şi reprezenta mutațiile pe care acestea le implică virtual". Ținând dreaptă cumpăna între paradox şi adevărul asimilat de conştiința comună, eseistul nu face, în fond, decât să ne ofere imaginea unui intelectual mefient, ce caută necontenit să răstoarne poncifele prestabilite, să dinamiteze prejudecățile care funcționează din plin şi în spațiul esteticului.

O astfel de prejudecată, consacrată şi preluată cu nonşalanță de manuale, profesori şi instituții e cea a "evului mediu întunecat", lipsit de raționalitate, cuprins de barbarie, superstiții şi dogme. Al. Paleologu amendează cu decizie - dar fără ostentație – o astfel de imagine lipsită de temei istoric şi, de aceea, nu mai puțin primejdioasă: "Ceea ce aş dori să discut este impresia (răspândită şi printre oamenii cultivați) că evul mediu

ar fi fost un ev «întunecat» (…). Reprezentarea eidetică a evului mediu a fost falsificată de viziunea nocturnă sub care îl exaltă romantismul. Dar toată civilizația occidentală şi toate manifestările ei sunt dimpotrivă concepute pentru lumina diurnă. Nici vitraliile, nici miniaturile, nici frescele, nici arhitectura nu pot fi *funcțional* destinate decât orelor de plină zi".

Nu e mai puțin adevărat că paginile de critică literară ale lui Al. Paleologu se impun şi prin dinamica frazei, prin energia şi vitalismul ce alimentează chiar observațiile cu aerul cel mai livresc, cu încărcătura culturală cea mai bogată. În acest fel, dincolo de austeritatea de viziune şi de stil, găsim, în chipul cel mai sugestiv, efigia autorului, aristocratică şi ceremonioasă uneori, alteori ironică ori cu subînțelesuri polemice, totdeauna însă de o altitudine a expresiei şi a "manierei" extraordinare. *Omul* se străvede în palimpsestul textului, cu lecturile, cu habitudinile, cu aprehensiunile şi preferințele sale, chiar dacă, într-un loc, autorul *Simțului practic* repudiază cu destulă fermitate autoscopia ("a ne scociorî la nesfârşit sordidițile şi turpitudinile, a sta mereu cu nasul în ele şi a ne face un soi de fală din această «sinceritate» nu e câtuşi de puțin ocupația unei conştiințe libere. În repertoriul păcatelor la care se refereau confesorii iezuiți figura şi aşa-numitul «péché de scrupule»").

Într-o însemnare liminară la volumul *Spiritul şi litera*, Al. Paleologu îşi refuză calitatea de critic literar; aceasta nu dintr-un mai mult sau mai puțin justificat răsfăț aristocratic, cât dintr-o percepere a propriei sale "meniri" dintr-un unghi mai larg şi, în acelaşi timp, mai disponibil. Latura confesivă e, de aceea, deloc de neglijat, pentru că unghiul din care se rostesc adevărurile e acela al subiectului care caută, cu responsabilă fervoare, cu patos al luciditații, perspectiva optimă asupra lumii, asupra cărților şi asupra vieții. Declinându-şi competențele "ştiințifice", eseistul crede de cuviință să-şi trădeze vocația de cititor - deopotrivă al "cărții" lumii şi al cărților scrise – dar şi nestatornicia, lipsa de prudență, voluptatea de a exista *în* şi *prin*

literatură: “Paginile acestea cuprind confidențele unui maniac care simte nevoia să se întrețină cu alții despre slăbiciunea lui. Autorul lor nu are firea unui cărturar, şi spiritul său e departe de a fi unul ştiințific. E imprudent şi nestatornic în îndeletniciri şi apucături; n-a ştiut să se ferească nici de influențe dubioase, nici de atitudini hazardate. Din inadvertență, distracție sau curiozitate, s-a pomenit în variate avataruri, care i-au sporit mult de tot cunoştințele despre lume şi viață. În privința aceasta, fără nici o modestie, se pretinde într-adevăr priceput. Dar lumea şi viața nu sunt nimic fără cărți (Există, fireşte, şi cărți nescrise, dar în esență totuşi cărți). Câtă literatură atâta viață. (Nu invers). De aceea, poate din pudoare, poate din ipocrizie, m-am travestit în critic, cu o haină ce nu-mi e pe măsură”.

Unul dintre eseurile cele mai substanțiale şi mai demne de interes din această carte e cel intitulat *Experiență, experiment, cultură*. Sunt explicitate şi interpretate aici câteva teme la care, se vede, eseistul a meditat îndelung, teme circumscrise în binecunoscutul său stil ceremonios şi exact, riguros şi extatic. La fel ca în alte împrejurări, autorul procedează la o circumscriere lămuritoare a termenilor, degajându-i de zgura habitudinilor şi a prejudecăților ce i-a acoperit la un moment dat. “Experiența” are, cum precizează autorul, accepțiuni multiple, de la “rutina meşteşugărească”, la “experiența trăită, dar trăită reflectat, conştient, premeditat”. A doua accepțiune a “experienței” a condus, în perioada interbelică, de pildă, la aşa numita literatură a autenticității, într-o multitudine de variante, de la “trăirismul” eliadesc la “substanțialismul” lui Camil Petrescu. Experiența înseamnă, într-o astfel de interpretare, nu doar simpla “felie de viață” naturalistă, asumarea nemediată a realului, aşadar, ci, mai curând, asimilarea acestuia pasiona(n)tă, până la ultima consecință, în exercițiul deplinei lucidități creatoare.

O disociere pe care o operează Al. Paleologu e cea dintre experiență şi experiment; se consideră, în acest sens, că

“experiența are o accepție materială, pe când «experimentul» are una formală”. “Fireşte, are dreptate să precizeze eseistul, nu urmează de aici că acesta ar fi ceva accidental şi de suprafață; totdeauna în artă problemele formale sunt de substanță”. În ceea ce priveşte exprimentul, acesta ia naştere şi îşi extrage mobilurile estetice într-un moment de criză a expresiei. Din această perspectivă, o altă distincție între cele două noțiuni se bazează pe “pasivismul” ori “activismul” lor (“fiind materială, experiența nu inovează, pe când experimentul, fiind formal, e prin esență inovator şi presupune un punct de vedere *a priori*”). Datorită aspectului şi demersului său înnoitor, experimentul are tendința de a-şi lua în sprijin o anumită metodă, să-şi anexeze aşadar o cale de urmat, dar, în acelaşi timp, el simte nevoia de a-şi consolida structura prin adaosuri teoretice: “Cu atât mai mult experimentul, venind, cum spuneam, la un moment de criză a expresiei, ca o tentativă de a o depăşi, sau (ceea ce în fond nu e altceva) de a o accentua, are nevoie de explicații şi teoretizări legate într-un fel de mutațiile mai particulare sau mai generale, mai obscure sau mai vădite, survenite din diverse cauze în sensibilitatea şi mentalitatea epocii şi determinând criza de expresie”.

Se pot aduce, precizează Al. Paleologu, o serie de acuze experimentului; mai întâi, acuzele se întemeiază tocmai pe caracterul şi fundamentarea preponderent teoretică sau teoretizantă a experimentului, care îşi pierde naturaleța, spontaneitatea artistică, căpătând, oarecum, alura unei imposturi, ori rigiditatea unei dogme estetice. O altă obiecție se leagă de faptul că experimentul nu e un “produs finit”, ci, mai curând, o încercare, un exercițiu, o eboşă, astfel încât “nu e onest a-l propune publicului ca «operă»”. În fine, se obiectează experimentului că este un fenomen tranzitoriu, prin excelență caduc, aşadar, pentru că “nici nu apucă bine să-şi dea măsura şi aflăm îndată că e depăşit, că «arta revine la normal»”.

Nu e nimic paradoxal în faptul că experimentul are un caracter demonstrativ şi, în acelaşi timp, şocant. El îşi propune în mod deliberat să desacralizeze, să demonteze inerţiile de gust ori poncifele receptării, aducând un suflu cu totul nou, primenind climatul estetic şi conferind noi dimensiuni şi conotaţii unor tehnici artistice prestabilite. Evident, la toate acestea contribuie şi reacţia publicului, cum precizează eseistul: "Reacţia publicului este un factor constitutiv al experimentului ca atare, efectul de şoc, eventual chiar de scandal pe care-l produce reprezentând una din funcţiile lui esenţiale. Efect, se înţelege, nu scop, şocul scutură clişeele gustului, îi clatină idolii şi, deconcertând receptivitatea sclerozată de stereotipiile «culturale», o revirginizează mai mult sau mai puţin, făcând-o aptă să primească (sau să respingă, dar nu mecanic) mai curând sau mai târziu noua modalitate de expresie. Aşa au fost, după multă ceartă, asimilate încetul cu încetul de public şi până la urmă consacrate cele mai strălucite experimente din ultima sută de ani, pictura impresionistă şi suprarealismul".

Se înţelege că experimentul capătă, în cele mai multe cazuri, o alură iconoclastă, un aer de frondă, tendinţa sa fiind aceea de a răsturna ierarhiile prestabilite, de a impune o nouă ordine a lucrurilor şi de a curăţa terenul "de toţi saprofiţii academici închistaţi în jurul capodoperelor, restaurându-le pe acestea în aria lor spirituală originară". În acest fel, subliniază Al. Paleologu, "cultura se revoltă din când în când contra «culturalului»". Sunt îndreptăţite, însă toate acuzele care se aduc experimentului? Este acesta un fenomen cultural pernicios, ce conduce la degradarea normelor estetice fixate de tradiţie, la dereglarea gustului? Răspunsul pe care îl dă Al. Paleologu e, pe cât de tranşant, pe atât de revelator prin încărcătura sa semantică, etică şi estetică totodată: "Experimentul, cu tot ce presupune el aleatoriu şi riscat, apare totuşi cu o finalitate proprie, cu şansele lui în sine, nu ca o schelărie provizorie pentru altceva. Poate să rămână doar atât? Desigur. Implică un

pariu, ce se poate, eventual, să-şi impună produsele. În definitiv, orice operă e un pariu pe care-l decide posteritatea. Cultura e făcută din cele care s-au câştigat, printre care sunt şi câteva «experimente». Cum zice o vorbă veche: urma alege".

Concluzionând, am spune că aserţiunile lui Al. Paleologu se impun prin spiritul lor judicios, prin alura extrem de disponibilă, dar, nu în ultimul rând, şi prin dinamica implicării în discurs a eului critic, cu subiectivitatea sa uşor trucată, osândită la austeritate şi rigoare.

Nicolae Manolescu

Orice critic se confruntă, mai devreme sau mai târziu, cu limitele pe care le presupune/ impune profesia sa, căutând să-şi limpezească propria condiție sau să facă vizibile resorturile afectiv-intelectuale ce îi generează aserțiunile. Citind şi trăind literatura (ca să reiau o sintagmă a lui Dan Culcer), criticul e pus adesea în situația de a se interoga asupra rostului întreprinderii sale, asupra modului în care stimulul textului îşi are corespondent în reacția culturală şi critică. Se naşte astfel o nevoie a interogației de sine, a autocontemplării, o necesitate a rostirii şi rostuirii propriului destin în grilă autoscopică, din dorința delimitării statutului clar al acestui profesionist al lecturii şi al scrisului care este criticul.

Nicolae Manolescu este un astfel de critic preocupat permanent de propria condiție, un critic pentru care reflecția despre alții se transformă nu de puține ori în reflecție despre sine, în autoscopie morală, scrisul altora devenind, în acest sens, o oglindă în care putem sesiza imaginea aburoasă, cu irizări livreşti, a celui care, citind literatura, se edifică pe sine şi, implicit, îşi contemplă cu lucidă voluptate statura intelectuală. Pornite, astfel, din "punctul central" al operei, observațiile criticului reverberează, asemeni undelor unui lac, spre țărmuri, spre periferie, ele alcătuind, în subsidiar, în filigranul metatextului, o interogație sinceră cu privire la propriul destin, împărțit între viață şi scriitură, între expresivitatea literaturii şi

mobilitatea existenței. De aici derivă, poate "subtextul patetic" al enunțurilor lui Nicolae Manolescu, despre care vorbeşte, la un moment dat, Gheorghe Grigurcu.

O primă tentativă de limpezire a resorturilor interioare ale vocației critice priveşte relația dintre *scris* şi *citit*. Cititul şi scrisul sunt efigiile a două categorii de oameni: a celor care citesc pentru propria lor plăcere, care îşi consumă energiile spirituale în actul lecturii, văzând în aceasta o instanță autotelică, strict delimitată, şi care nu-şi depăşesc condiția, nu trec hotarul ce-l desparte pe "producător" de "receptor". Această condiție de *cititor* pur şi simplu, derivă, cum observă criticul, din perceperea de către individ a literaturii în calitate de "martor" sau "spectator", din tabuizarea, într-un anumit sens, a literei tipărite. *Scrisul* presupune cu totul alte raporturi cu literatura; acum, pornind de la condiția de spectator, scriitorul se preschimbă într-un actor, evoluând cu dezinvoltură pe scena literaturii, pe care doar o contemplase cândva. Nicolae Manolescu sesizează toate aceste aspecte ale distanței şi apropierii dintre citit şi scris, dintr-o perspectivă autobiografică, în enunțuri ce poartă cu pregnanță amprenta trăitului: "În sinea mea, chiar dacă nu de la început conştient, m-am socotit producător. Cititul cărților mi-a furnizat pretextul; scrisul despre el conta cu atât mai mult. Am fost şi am rămas din această cauză un mediocru cititor. N-am privit cartea ca pe un scop, ci ca pe un mijloc. Nu m-am cufundat în lectură cu voluptatea pierderii identității, ci m-am păstrat la suprafața ei, lucid şi dezinvolt. Am fost, cu siguranță, critic, înainte de a şti exact ce înseamnă aceasta, căci am realizat inconştient paradoxul esențial al criticului şi care constă în a se devota literaturii nu însă absolutizând-o, ci instrumentalizând-o". În acest fel, putem resimți felul în care, în structura de profunzime a sensibilității critice, *cititul* şi *scrisul* nu devin o dualitate, o antinomie, ci mai curând reprezintă două realități consubstanțiale, vase comunicante ale aceleiaşi dorințe de edificare de sine, cu

prevalența scrisului, care "constrânge", "disciplinează", "constituie", într-un mod mai profund şi mai legitim decât cititul.

Două modele par să-l fi atras pe criticul Nicolae Manolescu, de-a lungul carierei sale de excepție: *modelul Călinescu* şi *modelul Vianu*. Sunt, deopotrivă, două modele temperamentale şi culturale diferite, de nu antagonice; un model de esență dionisiacă, cu exaltări şi avânturi empatice, cu învolburări ale frazei şi construcții metaforice - modelul călinescian, şi un altul de stirpe apolinică, extras din perenitatea echilibrului moral, a unei incontestabile armonii interioare şi recognoscibil, la nivel formal, în claritate şi concizie a expresiei, în tăietura precisă a frazelor şi în simetria construcției - modelul Vianu. Criticul a fost urmărit de modelul călinescian în tinerețe, când spectacolul omului şi criticului Călinescu exersa o fascinație mai pregnantă pentru retina uşor impresionabilă a tinerilor cărturari, în timp ce, la vârsta maturității, modelul Vianu putea să exercite o influență cu totul specială: "Când suntem tineri, se justifică, oarecum, Manolescu, suntem cu necesitate dogmatici. Absolutizarea unui fel de a judeca lucrurile ne răpeşte posibilitatea judecării senine. Toleranța, care e o mare bucurie a spiritului, se învață mult mai târziu. Astăzi nu numai că lectura lui Vianu nu mă mai irită, dar găsesc în ea un motiv de plăcere, pe care n-aş fi conceput-o, măcar, acum douăzeci de ani. E poate bizar, dar oarecum iritantă a devenit pentru mine lectura lui Călinescu, printr-o inversare psihologică. În tinerețe, avem psihologia emulului, care acceptă doar ceea ce se află în sfera modelului său şi tinde să nege restul; la maturitate, simțim nevoia unei confruntări mai largi şi ne îndepărtăm de ceea ce se află prea aproape de noi".

Situat între cele două modele - apolinic şi dionisiac - criticul resimte cu acuitate fragilitatea enunțurilor sale, supuse unor neîncetate transformări, mutații şi "revizuiri" mentale ulterioare. De altfel, niciodată enunțurile critice ale lui

Manolescu nu au alura dogmatică, aerul unor demonstrații docte, suficiente sieşi (chiar în studiile sale de caracter preponderent teoretic). Dimpotrivă, tonului apodictic îi e preferată dispoziția problematică, aserțiunii docte - îndoiala metodică, afirmației reducționiste - interogația cu mult mai productivă sub raport ideatic. Dincolo de siguranța de sine - incontestabilă, a exegetului, dincolo de precizia notațiilor, observăm uneori nu puține forme ale "recunoaşterii de sine", momente în care masca olimpiană a criticului se destramă, pentru a lăsa să se întrevadă nelinişti, aproximații, o conştiință a limitelor proprii, toate acestea conducând la un fel de *katharsis*, la o purificare interioară a exegetului aflat în fața unui text care, succesiv, se revelează şi se refuză percepției, se deschide interpretărilor şi, totodată, se claustrează în structura sa autarhică. Interogațiile, căutările, îndoielile sunt notate explicit, sporindu-se, concomitent, senzația puternică de autenticitate şi de autentificare a actului critic, ca în următorul fragment: "Dar ce mă fac cu îndoielile care mă asaltează clipă de clipă, cu meschinele, măruntele, absurdele mele îndoieli de toată ziua? Cu fraza care ieri mi se părea exactă, iar azi îmi sună ca o vorbă goală; cu judecata pe care o socoteam fără cusur şi care nu mă mai convinge deloc; cu întreaga teorie sub care striveam o carte, un autor, o epocă literară şi care acum seamănă a simplu sofism? Şi cum de n-am remarcat că versurile poetului despre care scriam aşa de sever în ultimul articol sunt totuşi foarte frumoase?".

Conştiință critică alimentată în primul rând de un impecabil efort de autocunoaştere, pentru care inerția, cantonarea în poncife, încremenirea în dogmatica "ideilor primite de-a gata" constituie un păcat capital, autorul *Istoriei critice a literaturii române* n-a încetat să mediteze, în toate cărțile sale, asupra condiției criticii, căreia îi descifrează finalitățile şi resorturile intelectuale, momentele de criză, reuşitele şi beneficiile, radiografiind, într-un cuvânt, tectonica

aparentă sau profundă a metaliteraturii. Relevarea statutului criticii devine astfel o obsesie majoră, constitutivă a însuşi actului meditației despre literatură.

Într-o tulburătoare pagină despre critică, Nicolae Manolescu crede că aceasta are un statut incert, oarecum himeric, în măsura în care, apropiindu-se asimptotic de structurile şi sensurile operei, nu are şansa de a-i revela acesteia bogăția de semnificații, nu îi poate demonta mecanismele subtile spre a o explicita în multitudinea de aspecte care o alcătuiesc; opera literară rămâne un miraj care se îndepărtează progresiv, pe măsură ce percepția critică pare a şi-o apropia/ apropria, în timp ce intuiției exegetice nu-i rămâne decât să aproximeze intențiile şi toposurile creației vizate: "Critica nu explică opera, pentru că, în fond, opera nu cere să fie explicată. Îți închipui că are mai multe şanse de a o explica profesorul care o ocoleşte prin istorie sau prin sociologie decât impresionistul care merge de-a dreptul la țintă? Asemeni amăgitoarei Meka din poezia lui Macedonski, opera pluteşte fantomatic în închipuirea tuturor; dar, spre deosebire de ea, nu poate fi cucerită nici de emirul care înfruntă jarul pustiei, nici de călătorul pocit care preferă drumuri ocolite... O operă nu este decât un astfel de apel, o himeră ce ne tulbură. Hegel afirmă că natura nu este, ea, frumoasă sau urâtă, prin faptul că nu există numai în sine, în vreme ce frumusețea caracterizează produsele spiritului, menite să se dezvăluie spiritului".

Alteori, exegetul priveşte critica din unghiul unei incontestabile voințe de obiectivare, prin care, sustrăgându-se mirajului operei, caută să-i facă vizibile alcătuirea, mobilurile ascunse, dinamica interioară. În acest mod, fascinația exercitată de operă e contracarată de metodă, "iluzia" pe care ne-o provoacă scriitorul fiind urmărită din perspectiva tehnicilor de realizare artistică; e o concepție critică ce aşează accentele pe "exactitatea" admirației, pe un mod de a judeca opera prin prisma "meşteşugului", fără, însă, ca aceasta să excludă cu totul

pornirea empatică, gestul identificării cu structurile creației ("Trebuie, ieşind din stadiul liric al admirației pure, să învățăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreține arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbeşte forța de creație a demiurgului; să semnalăm artificiul, acolo unde totul apare ca o curată natură"). Din aceste considerații se vădeşte rolul şi rostul "demistificator" al criticii, care, departe de a se opri la stadiul fascinației admirative, îşi impune misiunea de a "denuda" procedeele cu ajutorul cărora se făureşte iluzia estetică. Există însă şi modalități critice inadecvate, care nu doar că ignoră relieful specific al operei literare, dar manifestă o cu totul reprobabilă opacitate la specificitatea artistică; astfel de demersuri critice caută să circumscrie (la adăpostul unor "metode" raționalizante) creația literară sau artistică într-o schemă, un tipar prestabilit, în care, evident, specificitatea operei se evaporă, critica lăsând în urmă un construct artificial, lipsit de vigoare, naturalețe ori adevăr. Într-un loc, Nicolae Manolescu schițează chiar o patologie a criticii, vorbind, în acest sens, de *amusie* ("Recunoaştem amusia şi din limbajul critic: de câte ori un critic nu poate spune mai mult decât încape într-o schemă, într-un poncif, într-o expresie gata făcută. În cele din urmă, pretenția de a studia «ştiințific» opera nu este decât o încercare de a compensa o amusie congenitală").

Incriminând astfel de moduri reducționiste, ineficiente de a interpreta literatura, Nicolae Manolescu făureşte, în fapt, o *utopie critică*, prin care detaliul şi întregul operei să fie deopotrivă confirmate de resursele interpretării, "citirea" şi "citarea" să fie tehnici complementare, analiza şi sinteza să se regăsească în aceeaşi măsură în spațiul textului critic. În această viziune utopică, lectura şi interpretarea ar fi simultane, teoria critică şi practica scrisului definindu-se reciproc: "Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, naşterea unuia cu renaşterea

celuilalt, sinteza cu analiza, teoria criticului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu şi o antologie, familiarizând pe cititori cu o operă şi cu explicarea ei; selecţie spre a învedera ansamblul şi idee de ansamblu spre a motiva selecţia; citire şi citare".

Incontestabil, Nicolae Manolescu e o personalitate critică de excepţie, prin opera exegetică propriu-zisă, dar şi prin simţul responsabilităţii scrisului, de la ale cărui exigenţe nu a abdicat niciodată. El este, cum observa regretatul Marian Papahagi, "un model". Un model critic şi un model moral în aceeaşi măsură.

Exersat deopotrivă în pagina de cronică literară, în studiul de critică şi istorie literară ca şi în spaţiul eseului, spiritul creator şi-a păstrat, dincolo de modalităţile atât de diverse adoptate, mobilitatea dar şi adecvarea la obiect, distanţa faţă de operele literare, dar şi dispoziţia empatică faţă de structurile lor inefabile. Ispitit aproape în egală măsură de actualitatea literară dar şi de construcţia teoretică, Nicolae Manolescu are alura unui critic "total", în accepţiune călinesciană. De la *Metamorfozele poeziei* şi *Lecturi infidele* la studiile despre Maiorescu, Sadoveanu, Odobescu, până la sintezele despre proză (*Arca lui Noe*) sau poezie (*Despre poezie*) şi încheind cu primul volum al *Istoriei critice a literaturii române*, Nicolae Manolescu şi-a impus şi a şi realizat în bună măsură un program ambiţios şi riguros, fie de reevaluare a unor scriitori din unghiuri de lectură inedite, fie de sistematizare, din perspectivă conceptuală, a unor genuri ale literaturii.

Un loc aparte, singular, în ansamblul creaţiei lui Nicolae Manolescu îl ocupă *Temele* sale. Dacă "scriindu-şi *Temele* Nicolae Manolescu îşi revelă natura dual㠹 ludică şi gravă, «frivolă» şi profundă" (Gheorghe Grigurcu), nu e mai puţin adevărat că aceste pagini eseistice se resimt în chip mult mai apăsat de un tulburător efect de "actualitate" ce decurge nu doar din *actualitatea* temelor, a subiectelor propuse, ci şi din prezenţa spontană, vie, dezinhibată - atât etic cât şi estetic - a celui care

scrie. O suită de "portrete interioare" se configurează de-a lungul acestor pagini, cu suficientă acurateţe şi limpezime, fie subtextual, în filigranul aserţiunilor, fie în modul cel mai explicit. În fapt, unul dintre punctele de cert interes al *Temelor* e tocmai această succesiune de portrete în mişcare ale autorului însuşi, care se alcătuiesc, rând pe rând, din lecturi şi impresii fugitive, din notaţii directe sau din repercutările eului în spaţiul "subiectului" pe care îl abordează.

Pactul autobiografic, uneori camuflat, este alteori expus cu claritate în *Teme*, e asumat de eseist în chipul cel mai direct cu putinţă, precum într-un *Portret în paradoxuri*, în care relevanţa alcătuirii fizionomiei spirituale derivă dintr-o succesiune de antinomii a căror tensiune se împacă în fulguranţa trăitului: "Mintea mea întrebuinţează cu uşurinţă abstracţiile, dar nu memorează decât imaginile. Inteligenţa îmi întrece sensibilitatea, dar se implică numai pe lucruri sensibile (...). Din fire, sunt leneş, lăsător, indecis, însă scrisul meu a putut da unora impresia de hărnicie, tenacitate, energie şi decizie (...). Spontaneitatea mea e rezultatul unui efort epuizant, fizic şi sufletesc, care mă îndepărtează adesea de masa de lucru şi mă face să privesc cu îngrijorare viitorul în care nu voi mai avea voinţa de azi (...). Sunt un om foarte statornic, deşi îmi place să trec de la una la alta. Iubesc precizia (în idei, în expresie), dar, din păcate, îi observ mai prompt lipsa la alţii decât la mine însumi. Mă ataşez de oameni mult mai uşor decât mă despart. Sunt constant şi deopotrivă umoral. Nu-mi place să fiu contrazis decât de mine însumi (...)".

Aceste paradoxuri confesive ne pun în faţa unui portret psihologic şi temperamental alcătuit din contradicţii şi ambivalenţe reductibile, în ultimă instanţă, doar la statura eului viu şi mobil, care-şi validează trăirile şi avatarurile afective inserându-le în paginile "temelor" sale şi conferindu-le astfel prerogativele autenticităţii şi veridicului. Eseurile lui Nicolae Manolescu se impun, pe de altă parte, în primul rând, prin

disponibilitatea scriiturii, o scriitură care se pliază perfect pe "obiectul" său estetic, dăruindu-i-se, parcă, într-un suprem gest de devoţiune şi renunţând, într-un fel, la propriul prestigiu (al unor metode sau tehnici de investigaţie sofisticate), pentru a conferi temei, "subiectului" propus un prestigiu efectiv, nu însă apodicitic, ci mereu subsumat unei instanţe dubitative. Mobilitatea şi spontaneitatea scriiturii lui Nicolae Manolescu nu trebuie confundate cu facilitatea sau cu superstiţia "frivolităţii"; ele se înscriu mai degrabă în sfera unui *firesc* al exprimării şi al gândirii, un firesc "elaborat" însă, în care ecourile travaliului critic s-au estompat şi prin care sunt trasate deopotrivă avatarurile umorale ale eseistului, dar şi conturul adecvat, eficient, al "temelor" puse în ecuaţie.

Emblematică pentru condiţia eseului, aşa cum e înţeleasă aceasta de Nicolae Manolescu, e premisa lui provocatoare, polemică. "Temele" ne pun, astfel, în faţa unui autor care, în pofida disponibilităţii sale intelectuale, nu e deloc dispus să accepte poncife, modele prestabilite sau "adevăruri" canonizate, rostite o dată pentru totdeauna. În accepţia eseistului adevărurile estetice sunt, prin chiar natura lor, relative, predispuse la revizuiri, la "lecturi" noi, apte să le releve perspective şi aspecte inedite, să le descopere noi valenţe, să le structureze o nouă identitate. Din acest motiv, *Temele* îşi au, foarte adesea, punctul de plecare într-un adevăr acceptat, pe care eseistul îşi propune să-l supună reexaminării, invalidându-i "consacrarea" şi, în acelaşi timp, impunându-i o nouă fizionomie estetică şi gnoseologică. O astfel de "revizuire" e, de exemplu, cea care priveşte poveştile lui Andersen, pe care eseistul le reciteşte la vârsta matură, căutând să reconstituie, sub spectru afectiv, utopia clipei copilăriei, iluzia fantasticului ori mirajul unei fericiri şi libertăţi nelimitate, procurate de lumea lipsită de griji, senină şi reculeasă a povestitorului danez. "Relectura" târzie a acestor poveşti îl aşează însă pe eseist în faţa spectacolului unei realităţi malefice, dominată de răutate şi necinste, de viziuni

groteşti sau halucinante, opera unui "ins solitar şi fricos de oameni, bântuit de obsesii ca acelea pe care le pune pe seama eroilor lui, un mizantrop care vede pretutindeni burghezi grosolani, o fire romantică îngrozită de capcanele existenței practice". Iată aşadar modul în care "lectura" şi "relectura" pot motiva deplasări de accente, transformări ale fizionomiei unei "teme", redistribuiri şi modificări de unghiuri estetice, morale, ontologice etc., sugerându-se perisabilitatea unor modele şi aproximându-se o nouă perspectivă estetică, evident, mult mai veridică, mai autentică. Din această perspectivă, *Temele* au şi o foarte acută miză etică, ele figurând o poziție estetică lipsită de inhibiții metodologice sau de cantonări în locurile comune ale receptării. Eseistul dovedeşte, dimpotrivă, o remarcabilă libertate de mişcare, dar şi o libertate interioară asumată cu deplină luciditate.

De asemenea, se poate afirma, fără a greşi, că *Temele* lui Nicolae Manolescu favorizează, prin supleţea interpretărilor, prin farmecul discret al persuasiunii ideatice, dar şi prin fascinația scriiturii, pătrunderea într-o autentică autobiografie spirituală, configurată ca o "istorie" a unor lecturi însuşite şi depăşite succesiv, postulând, concomitent, o lume a ficțiunii şi a trăitului, a interogației tulburătoare şi a problemei morale ce angajează ființa într-un discurs "esențial", în care orice accent utopic e relativizat iar prejudecățile şi tiparele prestabilite sunt supuse deriziunii şi revizuirii fecunde. Jucându-şi miza între rigoarea analizelor şi spontaneitatea empatică a contactului benefic cu opera, cu viața cărților, dar şi cu propria aventură în lumea cărților, *Temele* confirmă vocația eseistică a celui mai important critic literar contemporan.

Eugen Simion

Principiile de la care se revendică demersul critic al lui Eugen Simion sunt de găsit în judecarea operei literare deopotrivă în textul şi în contextul său, dar şi în lumina adevărului; obiectivitatea şi exigența, cu sine şi cu alții, respectul părerii contrare, admirația nedisimulată față de o operă literară de valoare, riscul judecății demonstrate cu suficientă finețe, asumate cu rigoare şi siguranță – sunt reperele unui astfel de demers.

Surprinzătoare mai este şi mobilitatea privirii criticului, disponibil la experiențe ale scrisului dintre cele mai diverse, la practici scripturale felurite. O astfel de disponibilitate nu rezultă decît din dispoziția empatică pe care o bănuim a sta la originea discursului critic. Mefient față de metode (deşi le-a aplicat o vreme – cea tematistă, de pildă), Eugen Simion caută, în eseurile şi studiile sale, să descifreze ființa unică, irepetabilă, esențială a textului, printr-un fel de captare a înțelesurilor ultime, a celor ce dau seamă, în cele din urmă, de specificitatea sa.

Pe de altă parte, ceea ce Grigurcu numeşte "firea confortabilă a criticului" nu e deloc o acceptare a lucrurilor cu contur definitiv, ea porneşte dintr-o fervoare a sistematizării şi a a regularizării meandrelor vii ale literarului, din voința de sistem cu care îşi înzestrează criticul demersul. În ciuda acestui aspect oarecum apolinic, a acestei fețe aparent olimpiene, din care orice

crispare pare absentă, Eugen Simion nu e mai puțin bântuit de neliniști, de îndoieli ce sunt contrase într-un scris marcat de echilibru şi de sobrietate, de reculegere şi detataşare de "obiect". Lucrul e remarcat de acelaşi Gheorghe Grigurcu: "La prima vedere lipsită de febrilitate până la a friza descriptivismul şi chietudinea judecății cuminți, critica lui Eugen Simion îşi are demonii săi, disimulați în straturile groase ale discursului. Trebuie să le răscoleşti, să dai la o parte mult mâl pentru a-i găsi. Dar satisfacția e de a constata că aceşti spiriduşi ai negației sunt, paradoxal, purtătorii de chibzuință, fiind expresia cea mai vie a opțiunii criticului. Eugen Simion devine cu adevărat interesant când privirea i se ascute pentru a sesiza defectul, când acesta este înfățişat fără fastidioase menajamente".

Deşi mefient în privința metodologiilor constrângătoare, a achizițiilor critice de ultimă oră, tocmai în numele unei interpretări disponibile, mobile a intimității textului literar, Eugen Simion nu e cu totul străin de tematism, bunăoară, metodă critică exersată în *Dimineața poeților*, una dintre cele mai bune cărți ale sale. În această carte, criticul caută să recupereze câteva figuri lirice premoderne, propunând o nouă lectură a unor creații pe nedrept uitate, unele, ori nepotrivit situate şi studiate, altele. Nu rezultă, din această întreprindere de reconsiderare, doar un mai adecvat racord al poeților premoderni la sensibilitatea cititorilor de poezie de azi, dar şi o comuniune empatică, un acord, tulburător uneori, între ochiul criticului şi opera de analizat. Reuşite metafore critice definesc şi nuanțează un tablou poetic, duc analiza spre *înțelegere* şi comentariul înspre extazul interpretării comprehensive, ca în aceste rânduri despre Bolintineanu: "Bolintineanu părăseşte *valea* romantică, nu rămâne fidel nici *stâncii* singuratice, mândre, fantezia nu se leagă de câmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului. Imaginația vrea să-şi apropie o lume mirifică, în care cerul, pământul şi marea fuzionează şi participă la o *existență virginală*" sau "*Virginității* obiectului îi corespunde, în

versurile lui Bolintineanu, o suspectă *moliciune*. Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. *Matinalul* trece repede spre un apus al voluptății… Sentimentul începe la Bolintineanu de la frontiera *plăcutului*, *dulcelui*, *dalbului*, *desfătării*, cu alte cuvinte: de la un anumit grad de corupere a *matinalului*, *verguralului*, *suavității*".

Astfel de enunțuri, în care rigoarea e depăşită de spiritul asociativ şi imaginativ, iar dinamica discursului se mulează perfect pe textul interpretat, nu fac decât să confirme acea înclinație spre critica de identificare pe care mai toți exegeții au observat-o. Uneori criticul preia chiar tonalități ale autorilor pe care îi comentează, sintagme ori accente afective ale acestora, tocmai pentru a ilustra mai bine o anume creație, un anume stil ori o conformație literară distinctă ("Chin, foc, mâhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgând pârău şi încă o dată, de zece, de o sută de ori *hrănit cu plâns*, *suspin*, *vaet*… iată termenii ce se repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiția de existență şi fericire a îndrăgostitului. Toți interpreții lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură").

Una din trăsăturile definitorii ale criticului este unitatea temperamentală şi stilistică a frazei sale. Egal cu sine, niciodată dedat exceselor de interpretare ori de umoare, cultivând măsura şi echilibrul, ca şi o anume constanță a interpretării, Eugen Simion nu a ținut să se remarce prin iconoclastii de moment ori prin gesturi de inclemență definitive. Judecățile sale, de o limpiditate extremă, ocolite de demonul îndoielilor, au un ton "alb", neutru, scuturat de vehemențe de limbaj, din contră, dispus în acoladele metaforei critice gracile, nu mai puțin expresive însă. E, în această dinamică a echidistanței şi a coerenței interioare, în această cultivare a măsurii şi a unei delicateți a receptării, o problemă de gust, de temperament şi de

expresie. Se pot găsi chiar unele predilecţii, unele preferinţe ce pornesc tocmai din această structură temperamental-expresivă a criticului. N.Manolescu a găsit unele dintre acestea: " Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului ca şi criticii. Gusturile lui mi se par totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi «democratic» de a comenta literatura. De exemplu, nu cred că mă înşel spunând că Eugen Simion şi-a făcut despre poezie o anumită imagine care, - deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sunt incontestabile – divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Cele dintâi se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare".

Nu puţine din interpretările lui Eugen Simion trădează opţiunile sale, estetice şi etice, existenţiale şi morale, ca şi preferinţele de lectură ale unui critic ce ştie a găsi mai totdeauna expresia potrivită pentru a desemna originalitatea unei voci lirice, pentru a circumscrie un talent epic ori pentru a disocia relevanţele de ton, de expresie ale unui scriitor, confirmat de critică ori încă debutant. E drept, criticul înclină spre valorile consacrate, spre acei scriitori a căror vocaţie nu mai poate fi negată. De asemenea, tot greu de contestat e şi modul în care, în paginile critice ale lui Eugen Simion luciditatea analizei se întrepătrunde cu impulsul empatic, efortul de înţelegere sprijinindu-se, adesea pe simpatie, pe o abia camuflată exultanţă emotivă. Ilustrative sunt câteva rânduri despre Maria Banuş, în care limpiditatea expresiei, plasticitatea frazei şi culoarea afectivă dau relieful propriu unei astfel de înţelegeri a literaturii şi a celor ce o scriu din perspectiva esenţialităţii şi a depăşirii efemerului contingent: "Clarviziune agonică? Iată o interogaţie

tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Mariei Banuş devine, cu adevărat *agonică* în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspântii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi, din ce în ce mai insistent şi mai convingător liric, de moarte".

Percepând literatura şi, în general, cultura autentică, necontrafăcută, ca pe o "sfidare a retoricii", Eugen Simion aduce în critica literară românească tonul judicios, lipsa exceselor temperamentale ori a stridenţelor expresive, căutând punctul de echilibru şi, totodată, acela de fugă ce cată să prindă în dinamica sa intimitatea textului, substanţa lăuntrică a operei în tot adevărul său ultim. "Ce face să fie plăcut şi stimulator sub unghi intelectual scrisul lui Eugen Simion?" – se întreabă Marian Papahagi în *Fragmente despre critică*. Şi tot el răspunde: "Luate în parte, propoziţiile sunt simple, scurte, fără podoabe, tonul fără nimic uscat şi academic, cu vagi inflexiuni de limbaj familiar, e, în ansamblul său sobru, reţinut; ieşirile temperamentale, excesele lipsesc. O senzaţie de stenic echilibru se desprinde din toate paginile. Este limpede modelul reprezentat de Lovinescu".

Figura spiritului critic are, în adevăr, ceva din efigia olimpiană lovinesciană, ceva din înclinaţia acestuia spre clasicitatea expresiei, dar şi din preferinţa pentru ironia subţire, în care provocarea lucidităţii e aproape cu totul camuflată în expresia de mare limpezime. De altmiteri, paginile consacrate lui Lovinescu ne pun în faţa a două structuri afine, temperamental şi scriptural totodată: "Liniştea spiritului lovinescian vine dina dâncurile conştiinţei lui neliniştite. Este fructul unui mare efort spiritual. Egalitatea de umoare este, în relaţiile cu oamenii, o formă de civilizaţie. *Provocarea* lui este mai adâncă şi plină de mai mari consecinţe decât *provocările* (arţagurile) spiritelor instabile, pufnoase, mereu ulcerate".

Livrat deopotrivă lucidităţii constitutive şi angoaselor bine mascate dedesubtul unei fraze critice limpezi şi controlate

mai tot timpul, Eugen Simion îşi construieşte cu migală aserțiunile, trăind cu patimă refulată şi cu nesaț epicureic literatura, acest spațiu ficțional în care, vorba criticului, "totul se transformă (frumosul este ideea sensibilă în mişcare), ceva se pierde, esențialul se păstrează şi se reinventează".

Andrei Pleşu

Mai curând eseist decât filosof, Andrei Pleşu şi-a exersat talentul şi verva ideatică deopotrivă în domeniul eticii (*Minima moralia*), eseisticii filosofice (*Limba păsărilor*) şi al criticii de artă (*Călătorie în lumea formelor*, *Pitoresc şi melancolie*, *Ochiul şi lucrurile*). Căutând să circumscrie o personalitate atât de complexă, de o neîndoielnică deschidere spre cele mai varii domenii, dar, pe de altă parte, caracterizată de o incontestabilă voluptate a "dicțiunii" ideilor, Laurențiu Ulici găseşte în atracția spre concretețe şi în spiritul de rigoare trăsăturile dominante, definitorii ale lui Andrei Pleşu: "Prin formație – istoric şi teoretician al artei – dar şi prin temperament, el preferă concretețea Operei (de artă, etică, filosofică etc.) abstracțiunilor «castelului de gheață», fără însă a le evita cu orice chip pe acestea din urmă. Aparent îndrăgostită de zborul liber în toate direcțiile, uneori frizând unicitatea, gândirea eseistului e, în fond iubitoare de rigori şi poziții polare, din acest joc rezultând impresia puternică de simplitate complexă sau de profunzime a suprafeței".

Adevărate în sine, atari aprecieri nu au darul de a epuiza toate laturile personalității creatoare a lui Andrei Pleşu, ce-şi nutreşte dinamismul şi din fecundele raportări la istoria artei, din asimilarea experienței teoriei artelor, dar şi din fervoarea experiențelor ideației filosofice în sine, cu neputință de eludat în aceste pagini. Din aceste motive, discursul lui Pleşu poate fi mai curând circumscris prin aprecieri de genul oximoronului, în măsura în care, în plasma unui astfel de discurs se întâlnesc cu

egală îndreptățire şi rigoarea sobră a unor aserțiuni de o acuratețe dincolo de orice îndoială, şi voluptatea unei scriituri "îndrăgostite", ce se ataşează afectiv de obiectul său, supunându-l pe acesta nu atât unei "arte combinatorii", cât, mai curând unei "arte fascinatorii", menită să-i reveleze disponibilități dintre cele mai ascunse, mai greu de perceput. Distribuindu-şi atenția atât pe relieful lumii reale, cu sinuozitățile sale mai mult ori mai puțin flagrante, cât şi pe haloul de imaginar şi referențialitate al operei de artă, Andrei Pleşu posedă rara capacitate de a sesiza, dincolo de suprafețele lucrurilor celor mai disparate, acele realități ultime care le unesc în adânc, acele esențe care le pun, în fond, în evidență natura lor ultimă, identitatea lor inalterabilă.

Eseistul a resimțit întotdeauna tentația definirii de sine, dorința de a-şi limpezi unele opțiuni, de a se situa pe sine față cu unele tare ale socialului ori de a-şi plasa propria ființă în orizontul cunoaşterii şi al vieții, prin autoscopie, prin fervoarea imersiunii în propriile trăiri. Într-un pasaj din *Jurnalul de la Tescani*, Andrei Pleşu se referă la *scriere* ca "urmă", ca modalitate de depăşire de sine, ca exercițiu al ascezei spirituale, ori ca semn al exorcizării spaimei de a fi: "Îmi este tot mai limpede, în orice caz, că rostul însuşi al scrierii de cărți e *lăsarea lor în urmă*, nu ca pe lucruri inutile, dar ca pe nişte *Nebenphänomene*, ca pe nişte reziduuri centrifugale ale unui centru galactic care, el singur, contează: el singur dă măsura unei vieți şi prestigiul unui bilanț final. *Cartea ca urmă* – iată igiena scrisului. Laşi urme: copii, drame, amintiri, scârbe, cărți. Dar a pune cartea ca scop şi conținut de viață e tot atât de ridicol cu a lua drept țel oricare din performanțele contingente ale unei existențe. Când nu-ți resimți cărțile drept reziduuri, când le idolatrizezi (şi te idolatrizezi pe tine în ele), ele devin, pe nesimțite, cărți-evaziune, cărți-camuflaj (pentru infinite demisii şi turpitudini), cărți-scuză, cărți-ornament, cărți-carieră, sau biete cărți-salahorie, morminte ale unei hărnicii inerțiale, în care

sufletele se îngroapă (uneori candid) într-o vinovată uitare de sine. «Cărturarul», cărturarul în sine, nu e decât hipertrofia unei urme, dilatarea nelegitimă a unei *funcțiuni secundare a spiritului*. A trăi pentru a scrie cărți e totuna cu a trăi halucinat de propria ta umbră. E fatal să laşi o umbră, când stai în soare. Dar decisiv, esențial, obligatoriu este faptul de a sta în soare, de a te mişca liber în lumina lui". Sunt, aceste aserțiuni, formulări ale unei arte de a scrie şi de a trăi, elemente lămuritoare ale unui crez estetic şi existențial deopotrivă, eboşe pentru un autoportret alcătuit în liniile rezumative ale aforismului şi în culorile aşezate în tuşe apăsate ale unui deziderat moral.

Cartea ce-l reprezintă cel mai bine ca eseist şi critic de artă pe Andrei Pleşu e, poate, *Ochiul şi lucrurile*. În ciuda aspectului disparat al eseurilor conținute, întâlnim în această carte aceleaşi obsesii şi acelaşi voluptuos joc al ideilor, aceeaşi vervă asociativă şi acelaşi dinamism al atracției contrariilor definitorii pentru identitatea "livrescă" a autorului. Toate acestea având ca suport un stil în perimetrul căruia se întâlneşte fervoarea căutării cu voința de exactitate, exigența asumării unor adevăruri şi lectura dubitativă a unor "subiecte" şi "teme" consacrate, solemnitatea şi puseul ironic ori parodic.

Prefața cărții are, de la o primă şi chiar superficială lectură, un dublu aspect: unul polemic şi, totodată unul de clarificare a conceptelor şi metodelor asumate de autor. În acest eseu introductiv (*Istoria artei ca disciplină academică. Dispute contemporane*) Andrei Pleşu porneşte de la premisa crizei profunde, structurale, în care s-ar afla "ştiința artei" (*Kunstwissenschaft*). Istoria artei, crede Andrei Pleşu, s-a născut "printr-o paradoxală inadecvare la problema timpului, mai exact, printr-o înțelegere «părtinitoare» a istoricității înseşi". Coordonatele crizei contemporane ar putea fi enunțate prin reliefarea a cinci "nuclee de dezordine": "Totala de-grănițuire a artei"; "De-grănițuirea artistului însuşi"; "De-grănițuirea realului"; "Extremul pluralism al stilurilor, «programelor»,

«teoriilor»"; "Ruptura tot mai adâncă între istoria de artă şi critica de artă". Detaşând aceste simptome şi elemente ale crizei teoriilor şi enunţurilor contemporane despre artă, Andrei Pleşu îşi propune să formuleze, pe urmele lui Hans Belting, şi unele posibile soluţii ale acestei stări de criză. Aceste soluţii ar putea fi: un *spor de inductivism*, *intensificarea studierii recepţiei estetice*, *rediscutarea limbajului estetic din perspectiva "mediilor" contemporane*, *găsirea unei perspective optime a continuităţii*, *temperarea excesivei proliferări a ştiinţelor auxiliare* şi *relativizarea specializării*. Concluzia eseului e de o limpede eficienţă metodologică, în măsura în care ni se oferă aici o circumscriere foarte generoasă a domeniului criticii şi istoriei de artă, cu deschideri spre domenii ale cunoaşterii dintre cele mai diverse. "Istoria artei nu mai poate fi astăzi, precizează Andrei Pleşu, un sistem închis, o sumă de mici insule de competenţă rutinieră. Practicată astfel, disciplina noastră tinde să eşueze în *provincialism*, în dexteritate mediocră, în marginalitate culturală. Trebuie să acceptăm, în sfârşit, că e atâta valabilitate în demersul nostru investigator, câtă antropologie şi câtă «metafizică» implică el. Fără o constantă trimitere către *universal*, fără o constantă orientare anagogică, istoria artei iese până la urmă din marea competiţie a «ştiinţelor spiritului», pentru a deveni pură «filatelie». În varianta ei ideală, istoria artei nu are alt scop decât inventarierea acelor produse ale creativităţii omeneşti care pot fi invocate cu titlul de *martori ai transcendenţei*. Fără această vivifiantă şi îndreptăţită prezumţie, ea nu poate spera să-şi recupereze demnitatea şi rostul în ierarhiile – infinit nuanţate – ale cunoaşterii".

Ochiul şi lucrurile e structurată pe trei mari secţiuni. În prima secţiune, *Materiale pentru o istorie a criticii de artă româneşti*, ni se oferă repere şi date cu privire la câţiva dintre cei mai importanţi critici de artă de la noi, de la Ştefan I. Nenițescu sau Al. Busuioceanu şi până la Radu Bogdan sau Dan Hăulică. Foarte interesant îmi pare eseul intitulat *Spaţiul sintezei*

(*Însemnări despre Dan Hăulică*), prin finețea notațiilor şi exactitatea riguroasă a aserțiunilor, în care autorul distilează figura profesorului său, după cum la fel de interesantă e şi un fel de "situare în oglindă" a celor două temperamente: unul de o limpiditate clasică, iubitor de armonii, lipsit de discordanțe ori de crispări de orice ordin, iar celălalt atras mai curând de convulsiile şi tragicul existenței, mai tranşant în judecăți şi mai decis în reacții. Privindu-se în oglinda figurii magistrului, eseistul are sorți de a-şi definitiva propriul portret, în linii apăsate, dar cu atât mai autentice: "În ce mă priveşte, nu sunt scutit, dinaintea «fenomenului Hăulică» de anumite blocaje: simt, uneori, nevoia unui dialog mai *dramatic* cu monumentele, cu arta, cu tot ceea ce numim de obicei – oarecum sentimental – cultură. E prea multă nostalgie, prea multă distilare, prea multă finețe în textele profesorului meu. Tind, spontan, prin reacție, - şi e, poate, o problemă de generație – către tragic, către o barbară brutalitate. E ca o sete de percuție, după prea multă melodie suavă. Tot astfel, nu mă pot adapta mental la optimismul incorigibil al lui Hăulică, la nimbul de festivitate sub care pare a vedea – de când îl ştiu – istoria şi omul în genere. Sunt mai acru şi mai temător… Ceea ce însă ştiu foarte bine e că ori de câte ori vreau să mă odihnesc în lumina valorilor şi nu în penumbra lor, ori de câte ori tânjesc după autoritatea diurnă şi temeinică a culturii, văd în textele lui Dan Hăulică un argument şi o încurajare".

Eseurile din a doua secțiune a cărții (*Istorie contemporană*) sunt, parcă, mai aplicate, cu un grad de obiectivitate mai ridicat. Eseistul se menține aici, în mod deliberat, în penumbră, aşezând în prim-plan autorul, comentat cu acribie şi suplețe interpretativă. La Grigorescu sunt identificate, de pildă, o "asceză a uitării", o copleşitoare disponiblitate stilistică şi tematică dar şi convingerea că, în exprimarea lui Andrei Pleşu, "«românescul» adevărat nu se poate impune decât formulându-se într-un *limbaj european*". La

fel de interesantă e exegeza picturii lui Andreescu (*Andreescu şi prejudecata imaginației*), exegeză ce se fundamentează pe teza lipsei de imaginație "atitudinală" a pictorului. Imaginația lui Andreescu, precizează Andrei Pleşu, "se reduce la registrul *procedeelor*, fiind absentă din acela al *atitudinii* fundamentale. Ion Andreescu trăieşte realul în *intensia* emotivității sale şi nu în *extensia* fantazării. El percepe, consumă şi reproduce *ceea ce este*, în vreme ce imaginația e mai curând puterea de a actualiza *ceea ce nu este* (…). Andreescu e dintre artiştii care nu-şi pot inventa subiectul, mai exact care nu au nevoie să amplifice, fantazând, realul pentru a şi-l asuma. El poate inventa doar limbajul acestei asumări".

Nu mai puțin demne de interes şi dense în semnificații sunt eseurile din secțiunea *Momente din istoria vizualității europene*: *Rafael*, *Imagine şi text în Veneția "Secolului de aur"*, *El Greco şi parabola insulei*, *Manet sau despre gradul zero al picturii*, *Paul Klee. Preliminarii la o apologie a contingenței*, *"Umbra" lui Jung şi zâmbetul lui Voltaire* etc. În *Rafael*, de pildă, e inventariată suma de prejudecăți ce au parazitat opera pictorului de-a lungul timpului, precum şi criza de receptare ce a prejudiciat-o. Creația lui Rafael pare a sta, sugerează eseistul, sub semnul unei "stilistici a fericirii", dar şi al "impersonalității". Ea transportă, cum scrie Andrei Pleşu, "misterul din zona – colorată romantic – a amurgului, către miezul zilei. Cu alte cuvinte, ea ne face cunoştință cu ipostaza luminoasă a misterului, cu amiaza lui. Rafael e amiaza mare a picturii europene şi cel mai mare poet al *misterului diurn*: misterul orei douăsprezece. Înălțat la zenit, soarele cade perpendicular asupra lumii suspendând, pentru o clipă, şansa oricărei umbre. Raza solară e, în ceasul acesta, drumul cel mai scurt între pământ şi cer, între Platon şi Aristotel, între inocență şi senzualitate".

Eseurile lui Andrei Pleşu îşi precizează originalitatea din prestanța formulărilor şi acuratețea exegezei. Nici o notă

distonantă nu întâlnim aici, totul pare să se încadreze armonios într-un univers coerent de imagini şi semne ale unei lumi a picturii şi a culturii asimilate cu o incontestabilă fervoare a ideii şi a cuvântului încărcat de plasticitate. E, în întreprinderea eseistului şi un risc, dar şi o şansă dificilă de care vorbeşte el însuşi: "Comentatorul artelor vizuale are – spre deosebire de criticul literar – dificila şansă de a vorbi despre o lume nevorbitoare, o lume care nu se povesteşte pe sine, ci se *arată* doar, într-o tăcută şi bogată nemijlocire; singura retorică a acestei lumi e misterul propriei ei apariţii: ea se desfăşoară amplu dinaintea ochilor noştri, capabili să se bucure înainte de a înţelege şi să înţeleagă, fără a avea nevoie să definească. Faţă de tensiunea inexprimabilă dintre lumea vizibilă şi ochiul care o percepe, intervenţia cuvântului e secundă şi palidă". Sunt cuvinte care rezumă un crez şi un destin de cărturar, implicând totodată un mod cu totul original de a percepe lumea exterioară şi lumea mediată de artă.

Mircea Zaciu

"Metodologia" de lectură pe care şi-o asumă Mircea Zaciu se revendică, după chiar spusele autorului, de la E. Lovinescu şi Călinescu, dar, deopotrivă, şi de la achiziţiile cele mai fertile ale criticii literare moderne. Mobilitatea privirii, disponibilitatea expresiei critice se completează, în acest caz, cu rigoarea istorismului degajat de cultul factologiei literare, purificat de schema sociologizantă şi ineficientă în ordinea valorizării literaturii. Pe de altă parte,"impresionismul", ţinuta artistă a criticii profesate de Mircea Zaciu sunt dincolo de orice îndoială, însă expresia calofilă ori seducţia "metaforei" critice nu se transformă într-un scop în sine, păstrându-şi, dimpotrivă, calitatea de mijloace ale unei eficiente *captatio benevolentiae*. Modelul călinescian e întregit de o paradigmă morală ce îşi extrage substanţa din iniţiativele critice ale unor intelectuali precum Ion Breazu, D. Popovici sau Ion Chinezu, astfel încât spiritul asociativ al lui Mircea Zaciu se completează cu aplicaţia analitică, ce se dovedeşte a fi miza de necontestat a studiilor şi esurilor sale, alături de "ideea morală", de demnitatea intelectuală ce-i străbate, programatic sau în subsidiar, toate cărţile.

Spirit adesea ofensiv, polemic, Mircea Zaciu îşi motivează demersul critic din perspectiva unei intransigenţe morale ce se uneşte cu o subtilă şi sigură comprehensiune a valorii literare. Valorificarea tradiţiei are, pentru criticul clujean,

valoarea simbolică a unei *restitutio*. Edificând ipoteze, efectuând conexiuni şi recurgând la instrumentarul analitic, autorul restaurează statura unui scriitor, relieful unei opere literare, de unde şi alura epică a textelor sale, de care vorbea, într-un interesant eseu, Mircea Martin. În majoritatea covârşitoare a cazurilor, impulsul originar al eseurilor şi studiilor lui Mircea Zaciu e reprezentat de o revoltă la adresa unui poncif, a unei "idei primite", a unei intuiții greşite oficializate. "De ce să fim tributari unei imagini făurite în altă epocă despre un scriitor?" se întreabă Mircea Zaciu în *Cine se teme de Heliade?*, şi continuă: "De ce să preluăm, împreună cu opera şi aderențele ei contemporane, ranchiunele, animozitățile, deformările producătoare de mituri negative sau pozitive?". Ofensiva împotriva "tiraniei clişeelor dogmatice" îşi asociază, în cazul studiului despre Heliade, nu doar afirmații revelatoare cu privire la modernitatea acestuia, emise de alte voci critice, ci şi argumente proprii ("tânguirea, sarcasmul, protestul", "elevația cosmică a fanteziei", "invocații groteşti", "temerități lexicale pamfletare", "desenul gingaş al frăgezimii", "înfiorarea unei nemărginiri întrezărite" etc.) semnificative pentru actualitatea lui Heliade, după cum, în partea a treia a studiului, autorul recurge la scenariul narativ, biografic, de o netăgăduită pregnanță.

Dacă, de pildă, pentru Mircea Zaciu, Kogălniceanu este un "prozator manqué", Costache Negruzzi este privit ca un "independent" (în *Negru pe alb*), iar Octavian Goga e sesizat cu comprehensiune şi incitantă ardență a ideii critice în "trei ipostaze" (poetică, epistolară şi epică). Deosebit de relevante, pentru darul asociativ al criticului, dar şi pentru metodologia sa analitică pertinentă se dovedesc a fi studiile despre Filimon, Hasdeu, Eminescu, I.L. Caragiale, Ioan Slavici sau Liviu Rebreanu.

E limpede că fascinația autorilor clasici ține de o imperioasă nevoie de echilibru şi seninătate, aproape programatică; intrând în zona modernității literaturii române,

Mircea Zaciu e înclinat să investigheze zone ale creației mai puțin frecventate, lăsate în umbră fie de autorii înșiși, fie de poncifele capricioase ale receptării. Astfel, în cazul lui Bacovia, Mircea Zaciu se oprește asupra prozei, văzută în corelație intimă cu creația poetică, din perspectiva a două moduri de expresie diferite ale uneia şi aceleiaşi sensibilități frământate. "Structura definitivă" a prozei lui Bacovia este socotită ca fiind "aceea a unui «jurnal indirect» în care liricul şi reflexivul fuzionează fericit într-o febrilă şi amară meditație asupra disperării". O remarcabilă exegeză e consacrată temei morții în opera lui Marin Preda (*Commentatio mortis*), criticul concluzionând: "«Dulcea ispită» a morții, în meditația lui Marin Preda nu e decât un alt termen pentru o «commentatio » reluată, niciodată istovită, unde spiritul său caută să *încercuiască*, să *scruteze* şi să *provoace*, mereu, gândul morții".

Asumând "echivocitatea" lui Arghezi, atitudinile paradoxale, nonconformiste ale autorului *Cuvintelor potrivite*, Mircea Zaciu recurge la analiza minuțioasă a unor texte reprezentative ce îi ilustrează intuițiile. La Camil Petrescu, criticul surprinde"aparențele clasice ale atitudinilor sale critice", căci, "pornind de la postulatul ideii de valoare, Camil Petrescu se întorcea, în fond, la o perspectivă clasică, prin însăşi ideea restaurării unei esențe şi a raportării la un criteriu".De altfel, în eseurile consacrate operei lui Camil Petrescu, Mircea Zaciu insistă cu precădere asupra atitudinilor estetice camilpetresciene, concretizate în studii sau confesiuni şi situate în strânsă relație de comuniune cu opera literară propriu-zisă. În acest mod, Mircea Zaciu îşi aliniază scrisul unui "sentiment activ al tradiției", interogând şi interogându-se, spunând şi deopotrivă supunându-se catharsisului responsabilității active, spiritului justițiar, demnității şi patosului adevărului.

În altă ordine, paradigma critică şi etică modelatoare care conturează definitoriu – dar nu definitiv – personalitatea lui Mircea Zaciu e dată, poate de un amestec de austeritate

riguroasă şi de discretă ceremonie confesivă, de reverie melancolică şi detaşare sub specia obiectivității. O astfel de pagină confesivă e construită sub regimul vizualității, în care sugestia şi notația se află mereu la confluența cu spiritul bonom-ironic, într-o descriere a peisajului românesc, al cărui prizonier – în plan afectiv - este autorul: "Traversez valea Crişului Repede, luncile, dealurile, pomii rotați, apele verzi, casele foarte albe, spoite de toamnă, printre frunzele pişcate de brumă – totul are o picturalitate ce ține de impresionism. Singura artă ce aparține blândeții. Agresivitatea formulelor ulterioare vine şi din recrudescența de violență revărsată asupra Europei de pe la 1914 încoace. Sunt prizonierul acestui peisaj şi al acestei blândeți. Evident, desuet".

Scriitura lui Mircea Zaciu are o substanță rafinată şi savantă, de o simplitate construită, în care tensiunea ideii se destinde adesea în mirajul melancoliei, are o alură proteică, ce se refuză încadrărilor categoriale ori metodologice. Un astfel de discurs critic ne oferă imaginea unei dispute, mai mult ori mai puțin evidente, dar elocvente, între propozițiunile critice de croială rațională şi desenul esențializat al afectivității reținute, dar nu mai puțin expresive. Critica este, pentru Mircea Zaciu, o formă de trăire plenară în spațiul esteticului, la conjuncția dintre *ordine* şi *aventură*, o modalitate de "literaturizare", în înțeles superior, a percepției axiologice. Metamorfozele "literare" ale aserțiunilor critice capătă sensuri diverse: travestirea axiomelor în implicație afectivă, inserția documentului biografic, mereu învăluit în halou afectiv, voluptatea configurării unor portrete morale, sau notațiile memorialistice, în care reflexivitatea şi mirajul liric se contopesc.

O autentică vocație a literarității aşează inițiativele critice ale lui Mircea Zaciu în spațiul proiectului literar; astfel se explică tentația impresionismului mereu temperat de raționalitate, calofilia fragedă a imaginilor. Ceea ce surprinde în paginile de critică literară ale lui Mircea Zaciu este tocmai

diversitatea strategiilor textuale care sunt puse în scenă. Unele portrete au pregnanță evocatoare, un desen afectiv şi auster, elevație lirică şi rigoare, ca în cazul celui al lui Agârbiceanu: "Când mă gândesc la Agârbiceanu nu-l pot vede decât ca pe un țăran trudind pe ogorul lui sub bătaia nemiloasă a ploii ori sub sulițele soarelui. El a fost, până la ultima suflare, o energie primitivă şi o inimă simplă. Omenia lui nu era caldă, ci aspră, şi tocmai asta îi făcea farmecul: pipăiam o scoarță de copac bătrân sub care fugeau seve necunoscute, trase din rădăcini foarte adânci, ascunse nouă". La fel de semnificativ e desenul sobru, precis, de conformație balzaciană, al portretului lui Duiliu Zamfirescu: "Pe la 1883 locuia la hotel *Metropol* din Bucureşti într-o odaie modestă, un tânăr de vreo 25 de ani, frumos şi elegant, despre care vecinii îşi închipuiau că e fiul de bani gata al vreunui moşier, proaspăt întors din străinătate, aşteptându-şi, în furnicarul capitalei postul corespunzător cu starea socială şi fumurile lui".

Meditația criticului îşi păstrează aceeaşi ascuțime şi acuratețe, fie că e vorba de textul propriu-zis, fie că e vorba de "textul lumii". "Bucuria de a citi" de care vorbea, de pildă, Eugen Simion trimite la bucuria descoperirii reliefului realității, în timp ce registrul estetic al frazării critice se detaşează de rigorismul formal şi de precizia cu iz raționalist, căpătând reflexe afective suficient de pregnante. Mobilitatea privirii se conjugă, în paginile lui Mircea Zaciu cu mobilitatea stilului, amestec de meditație gravă, referință livrescă, de retractilitate şi expansiune emotivă. Nu mai puțin expresivă este descrierea retoricii peisajului românesc, într-o pagină din *Colaje*: "Picturalitatea peisajului românesc. De aici vine nevoia noastră de lumină şi culoare, recunoscută de Iorga şi de Camil Petrescu, două spirite aşa de opuse altfel".

În *Cuvântul* său *lămuritor* la volumul *Scrisori nimănui* (l996) Mircea Zaciu îşi exprimă un amar sentiment de scepticism şi inconfort în fața vacarmului şi a disoluției

provocate de o "tranziție" perpetuată parcă la nesfârşit, în care valorile autentice îşi lasă cu greu ghicite dimensiunile iar vocile adevăratelor personalități sunt acoperite tot mai mult de țipetele demagogilor şi impostorilor de ocazie. Rânduri precum cele ce urmează se transformă într-un avertisment marcat de luciditate şi sarcasm învăluitor: "Cărțile adevărate, care apar în pofida enormelor piedici, nu trezesc ecoul critic şi de public aşa cum ar merita. Vacarmul din jur îneacă timidele dezbateri literare. Noianul de subliteratură şi pirateria traducerilor nediferențiate desfigurează imaginea scenei culturale. Scepticismul şi descurajarea amenință în varii sensuri pe literatul român. Marginalizat, el se întreabă de nu cumva efortul său creator e zadarnic şi derizoriu. Nu cumva Domnul Nimeni aruncă un ochi distrat şi batjocoritor peste cărțile şi revistele noastre? Dialogul cu cititorul - altă dată *seamănul meu, fratele meu*, aşa cum spunea Poetul - pare rupt. Revăd paginile mele din ultimii ani ca pe nişte epistole scrise nimănui".

"Scrisorile" lui Mircea Zaciu au, cu toată degringolada care domneşte în viața noastră socială şi culturală, o "adresă" precisă. Prin chiar ținuta lor impecabilă, prin resorturile psihologice şi motivațiile etice care le-au dat naştere, aceste texte critice izbutesc să răscolească şi să capteze, transmițându-ne un mesaj foarte limpede, de o tranşanță tulburătoare: acela al nevoii de adevăr, de moralitate şi de frumos într-o lume aşezată, parcă mai mult decât oricând, sub semnul pragmaticului, al meschinăriei şi ipocriziei generalizate. În acelaşi *Cuvânt lămuritor*, Mircea Zaciu mărturiseşte că a selectat acele texte care reconfirmă trei dintre constantele sale preocupări: "istoria şi critica literară, comentariul vieții şi al mişcării cultural-literare, confesiunea". Acestea sunt , expuse concis, dimensiunile recentei cărți ce debutează cu un studiu incitant intitulat *"Descoperirea mării" la scriitorii transilvăneni* în care criticul, pornind de la o primă intuiție a atracției marine ("Îi bănuiam pe ardeleni atraşi de un tropism nordic, asemenea migrației germanilor -în frunte cu

Goethe - spre spațiul italic şi mediteranean") înregistrează cu minuție avatarurile acestui topos în mentalitatea şi sensibilitatea scriitorilor transilvăneni, de la Codru-Drăguşanu la Blaga. Dacă la Slavici marea pare un simplu element de decor, existând o contradicție vădită între "închipuirea mării şi realitatea ei" dar şi o anume erotizare a dimensiunii marine, iar în confesiunile lui Rebreanu descripțiile sunt pur convenționale, în poezia lui Blaga simbolul thalasic "trece de la abstracțiunea livrescă la simbolul moral (moment surprins şi la înaintaşi, care se opresc însă aici), pentru ca în anii târzii, poetul *Verii de noiembrie* să «descopere» marea prin dubla metaforă a erosului şi feminității. Atracția şi teama față de elementul acvatic rămân o atitudine ambivalentă, tipică omului de pădure, deci transilvăneanului: Slavici şi Blaga deopotrivă nu caută marea, dar o visează".

Spiritul analitic, interpretarea riguroasă, tenace şi documentată - sunt calități ce transpar şi în alte texte de un vădit interes *(Lucian Blaga romancier*, *Radu Petrescu: o alternativă a prozei contemporane, Răspântia Eliade, Anton Holban, Liviu Rebreanu în actualitate* etc.), texte ce luminează aspecte mai puțin cercetate ale unor opere, precizează unele ierarhii valorice sau deschid perspective sintetice asupra unor creații.

Echilibrul, tonul cumpănit dar în acelaşi timp intransigent, precizia şi sobrietatea aserțiunilor, însoțite mereu de o expresie plastică - sunt dominante metodologice şi stilistice ce se regăsesc şi într-un *Calendar mustrător* ce reevaluează dimensiunile personalității lui Cezar Petrescu şi în *Exilul şi împărăția...cerurilor* (ce îl readuce în actualitate pe Ion Caraion) şi în *Cumpăna criticului* (despre volumul *Cumpănă şi Semn* de Marian Papahagi) sau, în fine, în *Ionescu* (despre *Anatomia unei negații* de Gelu Ionescu).

O altă serie de texte ale lui Mircea Zaciu au o mult mai vădită "priză" la concretul cotidian, conținând luări de poziție şi confesiuni provocate de un real convulsiv şi dizarmonic, în care, s-ar părea, legile moralei şi ale bunului simț şi-au pierdut

autoritatea. În *Un sindrom: Dicţionarul scriitorilor români*, Mircea Zaciu urmăreşte, nu fără implicare afectivă, istoricul acestei întreprinderi editoriale de excepţie, consemnând şicanele şi obstrucţiile pe care un regim intolerant şi dogmatic le-a pus în faţa unui act de cultură cu semnificaţii de o astfel de anvergură. S-ar putea observa, în acelaşi timp, deosebirile de tonalitate dintre textele publicistice din l990, de exemplu, (marcate încă de iluzia unei schimbări sau de nevoia unei "renaşteri") şi cele de mai târziu, când încremenirea puterii în soluţii politice perimate şi închistarea doctrinară perpetuată exasperant dau criticului un acut şi îndreptăţit sentiment de dezabuzare, de neîncredere şi inconfort ("o putere ce-şi proclamă pe toate cărările Europei voinţa de democratizare, în fapt îşi înstrăinează valorile intelectuale şi artistice, aliindu-se cu instrumentele corupte ale celui mai antidemocratic sistem").

De cert interes, prin puterea de sugestie a notaţiei, prin vocaţia caracterologică ori prin vibraţia afectivă ce le însufleţeşte sunt paginile confesive din finalul cărţii în care notele de lectură şi observaţiile sociale şi morale se află la confluenţă cu rememorările unei conştiinţe artistice ce şi-a asumat, programatic, dimensiunile unei probităţi morale de netăgăduit. Apelând la resursele cathartice ale confesiunii, ale mărturisirii girate de parametrii autenticităţii, criticul pare a absorbi, în propoziţiile sale esenţializate, experienţele cotidiene ale unei vieţi asupra căreia cultura şi-a aşezat o pecete de neşters; de aceea, în prezentele însemnări, realitatea pare doar un ecou al unei revelaţii culturale, e trecută, parcă, prin filtrul refrigerent al unei emoţii livreşti. Comunicându-şi, aparent fără vibraţie interioară, într-o modulare neutră a expresiei, exasperările şi frustrările (la un moment dat, criticul exclamă: "nu mai am ce căuta nicăieri"), Mircea Zaciu apelează la o retorică a prozaicului, consemnând fapte, întâmplări în aparenţă fără semnificaţie, dar care, în cele din urmă, îşi destăinuie un tâlc, o expresivitate sporită, fie prin accent confesiv, fie prin

tonalitate a evocării apte să confere banalului un sens inedit, aparte. *Scrisori nimănui* e o carte în care "ispita moralistă"(Gheorghe Grigurcu) măsoară încă anvergura expresivă a unei fraze critice austere şi disponibile, în care convulsia umorală e abia bănuită iar experienţa biografică se resoarbe într-un discurs obiectivat şi riguros.

Marian Papahagi

Personalitatea lui Marian Papahagi stă, cum s-a şi observat, sub semnul unei subtile, dar nu mai puțin persistente ambiguități, în sensul în care rigoarea analitică şi spiritul de finețe, impulsul metodic şi libertatea interpretativă şi-au pus, în aproape egală măsură pecetea asupra demersului său critic. De altfel, un portret în linii frânte, cu un desen precis însă, ne oferă Laurențiu Ulici în cartea sa *Literatura română contemporană*, surprinzând aspectul proteic, în continuă metamorfoză, al unei personalități critice greu (dacă nu imposibil) de fixat într-o singură definiție, într-un singur, imobil tipar: "Om de bibliotecă şi om de lume, odihnit în lecturi temeinice şi vagant în cozerii delectante, spirit pozitivist ancorat la cheiul unor idei fixe şi spirit mobil în desfăşurări repezi, imprevizibile, de falduri semantice, foarte deştept şi, totodată, foarte inteligent, tenace şi minuțios ca un arhivar (de odinioară), vorbăreț şi debordant de intuitiv ca un anticar (de azi), caracter de ardelean şi temperament sudic (muntenesc ori meridional?!), Marian Papahagi (n. 1948) nu poate face decât o critică pe măsura firii lui: de examinare savantă, amănunțită, filologică şi ideologică, plină de subsol, închisă în pătratul fidelității literare pe de o parte, de interpretare subtilă, vioaie, estetică şi geometrică, deschisă în arcul infidelității scotocitoare - pe de alta".

Exerciții de lectură, *Eros şi utopie*, *Critica de atelier*, *Fața şi reversul*, *Cumpănă şi semn*, *Fragmente despre critică*, *Intelectualitate şi poezie*, *Interpretări pe teme date* - sunt cărți care consacră statura unuia dintre cei mai înzestrați critici

români de azi, configurând deopotrivă latura metodică, riguroasă, aplicată cu acribie asupra obiectului cercetării şi marcată de o anumită austeritate a dicţiunii, cât şi latura meditativă, subtilă şi debordantă, în expresie şi în miezul reflecţiei critice, de incontestabilă suplețe. Spirit asociativ, ce-şi disimulează resorturile subiective îndărătul unei discipline academice autoimpuse, Marian Papahagi este, cum sugera Gheorghe Grigurcu reluând o caracterizare a lui Mircea Zaciu despre Vianu, un fel de "hombre segreto" care adăposteşte, în fiinţa sa livrescă, dualităţi ireconciliabile, ce răzbat, totuşi, în infinite nuanţări, în textele sale critice în care aplicaţia şi rafinamentul, spiritul analitic şi imperativul sintezei se completează în chipul cel mai limpede. Figura "meridională" (subtilă, aplecată spre interpretare) şi cea "septentrională" (austeră, distantă, marcată de rigoare) pe care le sugerează Laurenţiu Ulici se verifică în nu puţine dintre paginile lui Marian Papahagi, cu prevalenţa, poate, a resurselor analitic-geometrizante, cu preeminenţa demonstraţiei, susţinută mereu cu argumente viabile din spaţiul operelor discutate (de aici, poate, şi abundenţa citatelor prin care exegetul îşi ilustrează aserţiunile).

Cu adevărat revelatoare pentru dimensiunile etice ale propriei staturi critice sunt acele aserţiuni metacritice, prin care exegetul îşi măsoară, cu luciditate şi subtilitate autoscopică propria condiţie, găsind-o, într-un fel, aşezată sub semnul unei *utopii*, care îşi extrage semnificaţiile din chiar aspectul duplicitar al acestei discipline în care "înţelegerea obiectivată" şi "înţelegerea difuză" se întâlnesc, împrumutându-şi una alteia sensuri, modalităţi, energii: "Redescoperind plăcerea cititului, a gratuitului în fond, criticul îşi redescoperă vocaţia de cititor. Dar oare nu şi-o pierde pe cea specifică, de critic? Reluând termenii lui Eliot şi adjectivându-i am spune că punctele extreme între care criticul se găseşte sunt înţelegerea obiectivată şi înţelegerea difuză; cea din urmă este, desigur, «plăcerea lecturii». Utopia pe

care o reprezintă critica vine tocmai din această incapacitate de opțiune definitivă între plăcerea provenită din înțelegerea rațională şi cea provocată de înțelegerea simpatetică, ce se complace în «idila» sa cu opera".

Sceptic în ceea ce priveşte ambiția criticii de a se organiza într-un sistem impecabil articulat, Marian Papahagi e, în egală măsură, neîncrezător în absolutismul metodei, care, dincolo de rigiditatea sa, ce face imposibilă adecvarea la ființa vie a operei, interzice dreptul la existență al altor căi de acces spre intimitatea creației literare. Viabilitatea unei metode se verifică prin calitatea interpretării pe care ea o favorizează; metoda nu e importantă în sine, ci doar în măsura în care produce o evaluare corectă, nedistorsionată a operei supuse analizei, lucru subliniat, de altfel, de Marian Papahagi: "credem că orice metodă e bună atâta timp cât izbuteşte să se demonstreze utilă în raportul său cu opera. Nu credem însă în «cea mai bună metodă», în existența ei adică: şi, dintr-o anume indisciplină de care autorul rândurilor de față nu mai vede cum ar putea să se debaraseze, nu credem nici în fanatismul pentru o anumită metodă" sau: "Preferăm să învățăm de la toți, în măsura în care ne spun ceva; în fond, aşa cum suntem mereu în situația de a reciti, suntem încredințați că şi față de diversele metode critice, mai mult sau mai puțin moderne, e bine să ne păstrăm deschisă posibilitatea de lectură. O nouă metodă n-o anulează pe cea dinainte: ea vede, eventual, altfel, sau poate cel puțin să vadă altfel".

E limpede că Marian Papahagi pledează, în paginile sale de aspect *metacritic* pentru un experimentalism ce rezultă din capacitatea criticii de a găsi resurse noi, modalități dintre cele mai diverse de a explica şi interpreta textul unei opere căutând să înregistreze cele mai subtile meandre ale reliefului acesteia, într-un gest de identificare suplă, de empatie prin care între viziunea criticului, integratoare şi deschisă la nou, şi viața aparentă sau secretă a textului se stabileşte o certă comuniune, o

corespondență extrem de convingătoare pentru statutul actului critic. "Oglindă" fidelă în care operele literare își răsfrâng fizionomia, critica reprezintă și un act de trăire sau "retrăire" a "obiectelor" ce se oferă analizei: "Dând socoteală despre texte, oglindă în care ele se văd, deformatoare și totuși, prin paradox, izbutind să fie dreaptă numai în măsura în care e deformantă, lectură înainte de toate, critica este viața mereu retrăită a operei".

Marian Papahagi e, așadar, adeptul unei critici "creatoare", ancorată în disponibilitățile semantice ale textului dar, în același timp, cu o deosebită capacitate de a-i recrea, de a-i reda o strălucire aparte, noi dimensiuni și sugestii. Dinamica operă-critică-cititor e evaluată din perspectiva unei foarte nuanțate disponibilități, atât a operei, văzută ca deschidere, cât și a receptorului, al cărui orizont de așteptare se vede îmbogățit de noi și noi experiențe hermeneutice.

Cărturar de rară distincție, filolog reputat și eseist subtil, Marian Papahagi rămâne un model intelectual și moral incontestabil.

Mircea Martin

Mai toate cărțile lui Mircea Martin nu contenesc să ne spună câte ceva despre autorul lor, fie explicit, fie implicit. Cufundându-se în oglinda fascinantă a altor texte, criticul găseşte acolo, asumându-şi postura unei vagi *mise en abîme*, propriul său portret, proiectul său intelectual, fizionomia – atât de distinctă – a stilului său. De aceea, în ciuda rigorii lor geometrice, în ciuda obiectivării şi a lucidității ca metodă de lucru şi dispoziție lăuntrică, demersul critic al lui Mircea Martin nu ține deloc să-şi ascundă notele confesive, sinuozitățile afective şi, uneori, avatarurile umorale. Departe de a ne afla confruntați, la lectura vreunui text al său, cu o autoritate impersonală, ce-şi arogă o morgă lustruită de cine ştie ce metodă esoterică, altfel spus, departe de a fi siliți la gesturi de solemnă deferență, dimpotrivă, critica lui Mircea Martin ne propune un dialog deschis şi fecund, înlăturând distanțele şi asumându-şi cu o probitate de necontestat normele deontologice ale profesiei sale. Confesiv uneori până la anularea distanțelor față de celălalt, demonstrativ fără ticuri retorice, subiectiv până la implicarea propriei interiorități în litera scrisă, dar impunându-şi, atunci când e nevoie, o distanțare chiar față de efluviile propriilor sentimente, Mircea Martin e, înainte de toate, un critic al criticii. Voința de teoretizare, vocația disciplinării ideatice decurg dintr-o interioară şi, totodată, imperioasă nevoie de autoclarificare, căci, din câte bănuiesc, criticul nu face altceva,

expunându-şi propriile idei, decât să-şi formuleze incertitudinile, să-şi notifice ori să-şi motiveze neliniştile.

Raportul dintre critică şi literatură, aşa de complex, atât de delicat, e abordat sub unghiul incidențelor formale, la nivelul unor specii literare ce probează interferențele celor două moduri de existență în/ întru literar: "Mai probabil, dacă nu mai puțin funest, ar fi ca, înainte de a trece în altceva, literatura să treacă în critică. Literatura întâlneşte critica prin tendința irepresibilă spre eseu, critica întâlneşte literatura prin ambiția şi calitatea inconfundabilă a unei scrieturi" (*Critică şi profunzime*). Dar, dincolo de aceste formulări, incidențele, ca şi dialogul fertil dintre literatură şi critică e validat prin intermediul unei serii interpretative cu mult mai largi, pe care criticul nu pregetă să o fructifice. Experianța modernă, dar, mai ales, cea postmodernă ne oferă, astfel, exemplul aşa-zicând viu al unor opere ce îşi conțin, de nu propria exegeză, măcar unele repere analitice viabile, demne de luat în seamă. Cu alte cuvinte, limbajul şi metalimbajul coexistă, se manifestă aproape simultan, extrăgându-şi semnificațiile unul din celălalt. "Funcția provocatoare a ideilor în plan artistic" pe care Mircea Martin o accentuează cu destul aplomb nu este decât un element al acestei latente interferențe între literatura propriu-zisă şi discursul *despre* literatură. Odată pierdută inocența "virginală" a literaturii moderne, ea nu încetează "să-şi pună problemele generale ale literaturii, dar se şi întoarce în acelaşi timp asupră-şi, recapitulând şi proiectând" (*Singura critică*).

Glosând asupra raporturilor, medierilor, interferențelor dintre critică şi literatură, Mircea Martin nu scapă din vedere nici alianța, indiscutabilă, ba chiar firească, dintre critică şi filosofie. Raportul dintre cele două componente esențiale ale culturii este complex, mai ales pentru că presupune o doză, deloc neînsemnată, de specularitate: orice operă literară se naşte, pe de o parte, dintr-o anume viziune asupra lumii, e fructul unei meditații mai mult sau mai puțin latente. Pe de altă parte, creația

critică, ce se pliază pe relieful operei literare, încercând să degaje de aici semnificații, sensuri majore, conține ea însăşi un cod filosofic, o intuiție profundă a unor sensuri. Dialogul acesta operă literară/ demers critic îşi dovedeşte o dată în plus coerența şi, implicit, necesitatea. Dimensiunea filosofică a criticii literare e de o atât de elocventă realitate, încât Mircea Martin nu pregetă să conchidă: "alianța dintre critică şi filosofie este atât de necesară şi evidentă încât pare aproape o tautologie termenul de critică filosofică". Dar, subliniază în continuare autorul, "adevărata perspectivă filosofică presupune un punct de vedere unitar, justificat prin coerență şi validitate, dar şi respectul altor puncte de vedere. O critică adevărată trebuie să ajungă întotdeauna la o structură – şi filosofia o ajută să ajungă – dar la o structură căreia să nu-i lipsească imaginația altor structuri posibile. Filosofia în critică înseamnă angajare, dar această angajare nu trebuie să ducă la absolutizarea propriei poziții".

Preocupat, aşadar, de statutul criticii literare, de rolurile pe care aceasta e datoare să şi le asume, Mircea Martin pune în lumină şi cîteva dintre funcțiile criticii: de descoperire, de valorizare şi de orientare. Între toate aceste funcții însă, raportul este de "consecuție", neexistând separare, hiat între descoperirea operei, valorizarea ei şi integrarea într-un flux estetic, în care să-şi aibă locul ei propriu. În virtutea acestei (cel puțin) triple funcționalități, critica literară acționează într-un mod mai mult sau mai puțin mediat asupra conştiințelor literare, contribuind astfel la "socializarea" idealului estetic: "Critica este eficace prin faptul că, pe căi diverse, grăbeşte conştiința de sine a scriitorilor, interpretând obsesiile centrale ale unei literaturi ca simptome ale unei epoci; prin faptul că, impunând un anumit tip de exigență, determină alunecări importante ale sensibilității şi ale receptivității literare".

Dacă Mircea Martin este (într-un abia schițat, nedesăvârşit portret), un critic echilibrat, ponderat în atitudini, cu gesticulație reținută şi cu un indiscutabil gust pentru metafora

critică austeră, cu o fizionomie stilistică clasică, ce-şi arogă urbanitatea expresiei şi demnitatea ţinutei ca elemente constitutive, nu sunt puţine momentele când postura olimpiană îşi arată fisurile, verbul critic se precipită iar expresia acidă erodează pagina. Astfel de momente sunt de găsit mai ales în paginile polemice, în acele pagini în care autorul apără integritatea ameninţată a criticii, în acele intervenţii care vizează, în fine, moralitatea – inerentă oricărui act critic. În acest fel, tabu-urile şi idolatria suportă, în egal ritm, blamul şi invectiva criticului, fiind, în fond, două feţe ale unei demonice intoleranţe faţă de autor, operă, cuvânt. Un tablou similiapocaliptic precum acela din articolul *În absenţa criticii* (din volumul *Singura critică*) e revelator pentru opţiunea morală a lui Mircea Martin.

Modelul critic de la care se revendică Mircea Martin e posibil să fie Lovinescu, cel care a "intelectualizat trăirea estetică şi a înnobilat pentru prima dată metoda recompunerii prin analogie a unui univers artistic". De aceea, ca un veritabil spirit antidogmatic, Mircea Martin nu are cultul formulelor teoretice apodictice, încremenite în narcisism extatic. Metoda se verifică în confruntarea ei cu exemplul, modelul teoretic e ineficient în absenţa operei concrete, "întoarcerea la operă" fiind imperativul sub semnul căruia se aşază un întreg program estetic. Imanenţa textului este, trebuie să fie o axiomă teoretică dar şi un "principiu etic", căci, subliniază autorul "preeminenţa acordată operei devine pentru un critic angajat prescripţie de ordin deontologic. Să pornim deci de la texte, nu de la contexte, să nu ajungem în nici un caz, la contexte înainte de a trece prin texte".

Deşi s-a aplecat, cu un constant interes şi cu egală disponibilitate asupra clasicilor şi a modernilor, exersându-şi, cum s-ar zice, priza la concret, Mircea Martin îşi datorează faima, cred eu, mai ales studiilor sale, demne de tot intereseul, dedicate problematizărilor teoretice. *Critică şi profunzime*,

Dicțiunea ideilor, *Singura critică* – sunt cărți care se pot constitui în veritabile sărbători ale intelectului prin densitatea ideatică, prin modul de a pune în scenă disocierile, prin persuasiunea calofilă a frazei critice. Pentru Mircea Martin critica e un risc asumat, o vocație sacrificială. Fraza sa critică, în care o umbră de melancolie şi o vagă austeritate se întâlnesc benefic, încântă şi trezeşte la luciditate în acelaşi timp: "Există – cel puțin aparent – o singurătate a criticii sinonimă cu singurătatea lecturii şi corespunzătoare solitudinii creației înseşi. Actul critic e greu de conceput în absența unei trăiri izolatoare, chiar dacă aceasta nu e împinsă până la identificare. Înainte de a se raporta la context, criticul e dator să pătrundă în intimitățile textului; înainte de a situa opera se cade să o înțeleagă în sine, situarea nefiind altceva, desigur, decât tot o etapă, lărgită, a înțelegerii". Sunt rânduri ce configurează un autoportret în filigranul căruia intelectualitatea şi gravitatea existențială se întrepătrund.

Ion Pop

Poet (*Propuneri pentru o fântână*, 1966,*Gramatică târzie*, 1977, *Soarele şi uitarea*, 1985, *Amânarea generală*, 1990), eseist (*Poezia unei generaţii*, 1973, *Transcrieri*, 1976, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, 1980, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981, *Lecturi fragmentare*, 1983, *Jocul poeziei*, 1985, *Avangarda în literatura română*, 1990, *A scrie şi a fi*. *Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, 1992), traducător, Ion Pop e, concomitent, un director de conştiinţe şi un Profesor a cărui subtilă, sobră, fără a fi rigidă, "pedagogie" a modelat individualităţile a numeroşi studenţi în cultul competenţei şi al probităţii. Profesând, dincolo de opere şi de autori, de repere şi de metode critice o subsidiară deontologie a literaturii şi interpretării acesteia, Ion Pop conjugă, în exigenţele asumate cu responsabilitate ale scrisului său, "lectura" poetică a lumii şi lectura Cărţilor, într-un analog demers de identificare, de înţelegere şi interpretare a semnelor concretului abstrase în metafora vie a poeziei şi a textului ca instanţă derivată din avatarurile realităţii.

Cele două modalităţi de expresie pe care scriitura lui Ion Pop le privilegiază (poezia şi eseul) acreditează nu o imagine *bifrons*, ci mai curând un demers gnoseologic şi axiologic care, tentând recuperarea esenţialităţii lumii din chiar fragmentarismul său, îşi anexează două modalităţi discursive/ scripturale specifice. Ceea ce uneşte discursul poetic şi cel

eseistic este, în opinia lui Ştefan Borbély, "vocaţia sublimă a unei opere totale, a lumii trăite ca fapt spiritual şi ceea ce impresionează mai mult la Ion Pop e intensitatea patetică a intelectualităţii, ca şi regularitatea de ansamblu a demersurilor întreprinse". Demersul interpretativ pe care îl asumă criticul derivă aşadar dintr-o postulare dual㠹 a vocaţiei sale. S-ar mai putea afirma că facultatea de căpătâi a criticii lui Ion Pop, vocaţia sintezei, e efectul unei indiscutabile aspiraţii spre cuprinderea totalităţii, e efectul unei certe deschideri existenţiale şi estetice spre globalitate, spre o imagine unificatoare a lumii şi a textelor.

Sugerând o astfel de vocaţie a sintezei nu putem eluda remarcabila apetenţă analitică a eseistului, pentru care de fiecare dată textul operei devine reperul fundamental pe baza căruia se întemeiază întreaga demonstraţie critică. Poezia şi critica lui Ion Pop pot fi interpretate în modul cel mai adecvat ca posibile soluţii estetice la interogaţiile pe care gândirea critică şi poetică le propune, sau ca instrumente de elucidare a insurgenţelor şi stridenţelor lumii.

Volumul de eseuri care ilustrează în chipul cel mai limpede personalitatea lui Ion Pop este *Jocul poeziei*. Aici, aspiraţia spre sinteză, vocaţia completitudinii îşi află necesarul corolar în studiul atent al fragmentului revelator, în exerciţiul interpretativ aplicat, riguros, demonstrativ cu subtilitate, de o certă mobilitate a scriiturii. Raporturile dintre poezie şi joc pun în lumină antinomiile din care se naşte creaţia poetică, în al cărei mecanism se conjugă necesitatea şi libertatea, hazardul şi determinismul strict. Primul capitol al cărţii – de anvergură teoretică – *Jocul ca lume*, ne introduce în fascinantul univers al ludicului, în ale cărui avataruri se înscrie şi aventura poetică. Poezia instituie, cu alte cuvinte, un raport aparte cu lumea sau chiar cu conştiinţa producătoare, definindu-se, înainte de toate, ca *atitudine*, ca re-prezentare, ca rol în care creatorul îşi distribuie afectele, interogaţiile şi angoasele. În demonstraţia

teoretică a eseistului, jocul poeziei e dublu postulat: ca atitudine (a poetului care se joacă) şi ca inserţie în spaţiul textului, al acelei *ars combinatoria* ce defineşte în modul cel mai pregnant şi mai programatic creaţia.

Poezia ni se revelează astfel ca joc în măsura în care, prin decuparea, în lumea necesităţii, a concretului alienant, a unui spaţiu protector, al libertăţii, caută să redea fiinţei umane dimensiunea esenţialităţii sale. "Jocul poeziei" presupune o dublă eliberare purificatoare: mai întâi de "convenţiile" mecanicii realului, iar apoi de convenţiile literaturii, nu mai puţin constrângătoare în ordinea autenticităţii estetice. Punând sub semnul ironiei sau al incertitudinii convenţiile şi fetişurile, "jocul" poeziei aşază trăirea sub semnul teatralităţii sau al bufoneriei nu lipsite de resurse tragice. Între "jocul lumii" şi "jocul poeziei", creatorul resimte artificialitatea propriei condiţii, afirmând totodată, în mod "organic" s-ar putea zice, conştiinţa convenţiei literare, dar şi conştiinţa propriului rol, marcat de angoasă şi devalorizare a discursului efemer şi incert. Semnificaţiile esenţiale ale jocului poetic sunt extrase de eseist din această dialectică a tradiţiei intens convenţionalizate şi a modernismului ca atitudine protestatară, de revoltă împotriva tutelei sufocante a canonului estetic, a normei prestabilite: "Sub un astfel de unghi, «jocul poeziei» poate fi citit ca *joc cu limbajele* convenţionalizate, într-o serie a atitudinilor de tip modernist-avangardist, deci într-o perspectivă aşa-zicând evolutivă. El semnifică însă într-un plan mai larg şi *jocul textului*, acea mai liberă sau mai reglată *ars combinatoria* care, la poeţii moderni, marchează în cel mai înalt grad concentrarea atenţiei asupra mişcării semnificantului".

Sub raport tematic, eseistul surprinde raporturile dintre poezie şi joc prin circumscrierea în spaţiul estetic a unor toposuri ca cel al "teatrului lumii", al copilăriei sau al ipostazei spectaculare a eului liric etc. Substanţa propriu-zisă a cărţii lui Ion Pop e însă structurată pe o înregistrare evolutivă a

avatarurilor ludicului în poezia românească. De la *Jocul la Bacovia* la *Resurecția ludicului* (capitol dedicat generației optzeciste), criticul radiografiază, într-un remarcabil efort analitic, diverse reprezentări ale jocului în poezia românească modernă, după cum de la spațiul "unui joc mecanic, în care eul poartă în permanență masca celui «jucat», a prizonierului veşnic manipulat de forțe obscure şi violent-ostile" (despre George Bacovia) la "libertatea înscenărilor sale, a artei sale combinatorii, alimentată substanțial de memoria culturală, fructificată în multiplele şi complexele relații intertextuale" care sunt mărcile distinctive ale poeziei optzeciste de aspect ludic, sunt descifrate diversele modalități, resurse şi efecte estetice ale "jocului" poeziei româneşti.

Deopotrivă subtile şi riguroase sunt considerațiile şi analizele lui Ion Pop despre eul liric bacovian, reprezentat sub semnul măştii decadente, despre teatralitatea ipostazelor lirice ale lui Adrian Maniu, despre poezia lui Emil Botta, căreia îi e proprie o perpetuă "schimbare a măştilor", ca şi despre insurgența lirică instituită de poeții avangardişti sau de Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru etc.

Eseul cel mai substanțial al volumului e, fără îndoială, cel consacrat lui Ion Barbu, eseu despre care Marian Papahagi subliniază că "analiza jocurilor combinatorii ale textului barbian demonstrează felul cum pot coexista, fără să se conturbe, minuția filologică şi percepția critică: este acesta un tip de studiu mai necesar ca niciodată, pentru că el marchează o cale proprie de armonizare, în cultura română modernă, a deschiderii spre studiul ştiințific al literaturii cu vocația structural «literară» a criticii româneşti – o sinteză în act extrem de ambițioasă, la realizarea căreia Ion Pop aduce o importantă contribuție".

"Jocul poeziei" însumează, în concepția lui Ion Pop, o serie de atitudini, manifestări şi operaționalizări ale limbajului liric ce nu traduc nimic altceva decât imperativul eliberării de convenții şi al deschiderii estetice şi ontologice, conştiința

gratuității actului poetic şi a teatralității sub semnul căreia se aşază discursul liric: "În fața *jocului lumii* şi a *jocului în lume*, *jocul ca lume* al poeziei e, de fapt, acel «real imaginar» care le cuprinde, sub semnul libertății neîngrădite a spiritului uman de a se cunoaşte şi recunoaşte mereu, de-a lungul istoriei, în roluri mereu schimbate, reluate mereu".

Jocul poeziei , dar, fireşte, şi celelalte cărți ale lui Ion Pop instituie, în mod peremptoriu, efigia unuia dintre cei mai autorizați interpreți de poezie de azi, în scriitura căruia rafinamentul şi eleganța stilistică sunt temperate de rigoarea carteziană a aserțiunilor şi de limpezimea concepției estetice.

Poezia şi critica sunt, ar spune opinia curentă, grăbită şi superficială, domenii estetice nu doar distincte, ci şi ireconciliabile în măsura în care una (poezia) e apanajul subiectivității şi al elanului afectiv al ființei, în timp ce alta (critica literară) consacră cu totul alte calități: reflexivitate, discursivitate, recursul la rațional etc. E cert, însă, că această "clasică" dihotomie poezie/critică a fost relativizată de conştiința modernă (şi postmodernă) a unei scrieri în care cele două modalități literare pot coexista, interfera, colabora. În acest fel, poeții moderni, în marea lor majoritate au părăsit ținuta lor ingenuă, "naivitatea" şi spontaneitatea dicțiunii în favoarea unei foarte ferme conştiințe artistice, dovedind, fie prin texte programatice, fie în chip implicit, prin propria lor creație, că ştiu nu numai *cum să scrie* poezie, dar şi *de ce o scriu*, care sunt finalitățile şi resorturile actului poetic. Pe de altă parte, dacă, după cum ziceam, poeții au dobândit o mult mai mare capacitate de reflecție asupra poeziei, întorcându-se, într-un gest oarecum narcisist, asupra propriului lor demers liric, şi criticii literari ce se revendică, mai mult sau mai puțin explicit, de la criteriul modernității au renunțat la "obiectivitatea" stearpă, rigidă, transformând *reflectarea* obtuză a universului operei într-o mult mai fecundă şi mai deschisă *reflecție* asupra operei respective; accentul cade, în acest fel, în critica modernă, nu doar asupra de-

structurării, explicării şi interpretării mecanismelor operei literare, ci şi pe *stilul* acestor interpretări, un stil ce-şi asumă în mod mult mai decis prerogativele subiectivității, relativizării ironice, dar şi o ținută interogativă, lucidă, ce exclude din capul locului rigiditatea propozițiilor axiomatice, enunțurile apodictice. Iată de ce dihotomia poezia/critică se cere pusă sub semnul relativității, ținând cont şi de interferențele fertile ale celor două domenii ale literarului, dar şi de cazurile (nu puține) când acelaşi scriitor se exersează în ambele planuri estetice, cel al reflectării lumii sau a universului interior şi cel al reflecției asupra textului.

Din această categorie, a criticilor literari marcați de exigențele modernității, de imperativele lucidității dar şi ale impulsului empatic face parte şi Ion Pop, critic literar şi eseist subtil, pentru care momentul exegetic presupune o întâlnire fascinantă, nu lipsită de o benefică tensiune, între *privirea* critică şi *obiectul* textual, o întâlnire care preface opera literară dintr-un obstacol într-un univers imaginar, marcat de însemne semantice distincte, de anumiți invarianți tematici şi formali individualizatori. Resursele interpretative ale criticului valorizează în acest fel opera ca pe un *univers* estetic coerent, căruia i se trasează contururi şi limite precise şi i se conferă legitimitate artistică. Desigur, această intenție "totalizatoare" a criticului e rezultatul unui demers, în esența şi în finalitățile sale, raționalist, fără a fi însă tipizant, cartezian, fără a se epuiza însă în concluzie; dimpotrivă, demersul critic al lui Ion Pop refuză tranşanța propozițiilor apodictice, al evaluărilor definitive, dintr-un extrem de marcat "spirit de finețe", care încercuieşte, în acoladele gândului critic, nuanțele textului, redându-i acestuia carnația sa originară, greu reductibilă într-o formulă exclusivistă.

Din această măsurată şi exigentă artă a decantării unor nuanțe şi relații ale operei cu sine sau cu alte opere, din această limpede expresivitate a dicțiunii critice din care răzbat şi

ecourile subiectivității celui care meditează asupra cărților rezultă şi *transparența* lecturilor poetice ale lui Ion Pop din *Pagini transparente* (1997). De altfel, într-un sugestiv şi lapidar *Cuvânt înainte*, criticul îşi precizează, oarecum, programul şi intențiile exegetice, subliniind în ecuația *critic/operă* primatul textului operei literare, față cu rigorile conştiinței critice. "«Transparența» paginilor de față este desigur un ideal al lecturii critice înseşi; a face să apară, să transpară, în dimensiunile lor multiple, într-o cât mai pătrunzătoare lumină, lumile operelor citite, ştiind că actul critic nu este şi nici nu e de dorit să fie, simplă transcriere, am considerat că primatul textului se impune, că opera nu trebuie coborâtă la nivelul de pretext al imaginației, oricât de mobile, a glosatorului. Ceva din culoarea cernelii şi din tremurătoarea grafie, care-i vor fi fiind proprii interpretului, va lăsa, oricum, o urmă; suficientă pentru orgoliul «punctului de vedere» şi al creației născute dintr-o altă creație".

Aşezându-şi lecturile critice sub semnul unei atari adecvări a scriiturii la *obiectul* investigației, Ion Pop trasează, în fapt, limitele dar şi deschiderile fecunde ale interpretării; e limpede, astfel, că, în dialogul cu opera, exegetul îşi păstrează necesara distanță a viziunii, dar, în acelaşi timp, impune şi o *perspectivă* proprie asupra operei literare, relevându-i acesteia orizontul specific, dar şi fondul problematic distinct pe care îl exprimă. Extrăgând din beneficiile "caligrafiei" personalizante formula unei ieşiri a exercițiului critic de sub tutela tipizării şi standardizării, Ion Pop îşi grupează interpretările în două secțiuni distincte; pe de o parte, *Pagini transparente* cuprinde studii consacrate unui anumit scriitor, unui topos predilect sau chiar unei orientări literare (*Adaos la o lectură din Urmuz, Dobrogea, Ion Vinea şi marea, Victor Valeriu Martinescu şi poezia "sincerității subversive"* şi *"Integralismul" la antipozi*) şi, pe de altă parte, cronici literare şi eseuri ce acoperă, după cum mărturiseşte autorul, "numai o parte din peisajul mult mai larg al liricii din ultimii vreo cincisprezece ani, despre care am

simțit nevoia să mă exprim". Ceea ce trebuie subliniat, însă, de la bun început, e depășirea de către autor a limitelor strâmte, "canonice" ale cronicii literare, deschiderea de orizont interpretativ realizându-se în două direcții, atât în sensul integrării unui anumit volum în ansamblul universului imaginar al unui poet, cât şi în direcția structurării demersului analitic prin inserția cărților comentate într-o anume dominantă stilistică sau o anumită orientare literară.

Decupând, în acest mod, din secvențele de istorie literară pe care le presupun şi însumează cărțile comentate o viziune sintetică, în care sincronia şi diacronia sunt expresia unei concepții organice, unitare asupra modernității, Ion Pop configurează o "hartă" lirică a actualității extrem de credibilă, al cărei relief e desenat cu suficientă minuțiozitate, atât în porțiunile sale mai "accidentate", cât şi în zonele cu o expresivitate mai domoală. Remarcabil în "transparența" acestor pagini îmi pare efortul criticului de a găsi însemnele expresive caracteristice ale unui anumit poet, de a extrage specificitatea de viziune, dar şi de formulă lirică, fie recurgând la fenomenologia modalităților poetice utilizate (în cazul comentariilor la Gellu Naum, Ion Horea, Aurel Rău, Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu, Aurel Şorobetea, Virgil Mihaiu etc.), fie explicitând universul tematic, spațiul imaginar dezvoltat de alți poeți (Florin Mugur, Ilie Constantin, Gheorghe Grigurcu, Angela Marinescu, Mircea Dinescu, Adrian Popescu, Aurel Pantea, Andrei Zanca etc.). De altfel, titlurile însele ale acestor comentarii foarte credibile în articulațiile demonstrațiilor şi seducătoare în formă au darul de a surprinde, în ținuta lor concis-aforistică, profilul unui poet, specificitatea unei anumite ipostaze lirice, modulațiile inconfundabile ale unei "voci" poetice: *Treptele inițierii* (Nichita Stănescu), *Desprinderi şi întoarceri la țărm* (Ilie Constantin), *Existența rituală* (Ioan Alexandru), *Efecte de seră* (Florența Albu), *Stare de asediu* (Dinu Flămând), *Poezie şi biografie* (Mircea Petean), *Manual de nostalgie* (Andrei Zanca).

Decodificarea, printr-o grilă exclusiv estetică, ce beneficiază - cu măsură - de toate achizițiile criticii şi ale teoriei literare moderne, a semnificațiilor unei creații lirice dintre cele mai sugestive ale ultimelor două decenii, schițarea unor profiluri lirice surprinse în postúrile lor caracteristice, dar, nu în mai mică măsură, şi înregistrarea - subtextuală - a coordonatelor poetice esențiale ale literaturii române contemporane - toate aceste elemente conferă cărții lui Ion Pop dimensiunile şi finalitățile - sincronice şi diacronice - ale unei diagrame a lirismului de azi, într-un desen convingător şi valid, în datele sale fundamentale, dar şi în judecățile "de detaliu", la care se adaugă, evident, fascinația stilului acestor texte critice în care demonstrația şi interogația se confundă; astfel, expresivitatea *Pagini*-lor *transparente* se naşte, poate, tocmai din rigoarea lor impecabil asumată, din savoarea austeră a "grafiei" exegetului.

Laurențiu Ulici

Laurenţiu Ulici a fost una dintre personalităţile criticii literare româneşti postbelice de o certă autoritate. O voce critică autorizată şi exigentă, care a ştiut să nu facă rabat de la imperativele valorii şi de la morala implicită sau explicită a literaturii ni se dezvăluie – cu aproape egală îndreptăţire şi vigoare – din aproape toate articolele, studiile şi cărţile sale.

De o reală erudiţie, care însă nu era defel exhibată, dimpotrivă, camuflată îndărătul unor aserţiuni pregnante şi echilibrate, criticul Laurenţiu Ulici a avut, de-a lungul întregii sale activităţi literare, obsesia căutării *adevărului*, ca şi vocaţia – exemplară – a rediscutării şi problematizării "adevărurile" prestabilite, încremenite într-un tipar mai mult sau mai puţin constrângător. Din acest motiv, aprecierile sale au, întotdeauna, o alură uşor dubitativă şi interogativă, criticul aderând la o concepţie foarte flexibilă – dar deloc duplicitară! – în judecarea operelor literare ori a fenomenului literar în ansamblul său. Spre deosebire de alţi confraţi ai săi, care fie s-au închis, dogmatic şi suficient, în perimetrul conformist al unei metode, fie s-au rezumat la investigarea unor opere aparţinând unui singur gen literar, Laurenţiu Ulici şi-a demonstrat exigenta disponibilitate pentru toate genurile literare, apelând, cu măsură la una sau alta dintre metodele critice în vogă la un moment dat. În fapt, criticul subordonează mereu metoda specificului operei discutate, se pliază cu abilitate şi cumpănire metodologică pe relieful creaţiei, demonstraţia sa – riguroasă şi eficientă -, structurându-se ca armonie între aplicaţie şi generalizare, ca rezultantă a disponibilităţii analitice şi a înclinaţiei spre sinteză.

Pe de altă parte, aserțiunile criticului sunt situate, aproape de fiecare dată, la confluența spiritului de finețe, acela care caută adevărul sublim al esențelor ascunse şi a spiritului de geometrie, explicativ, riguros şi tenace în a descifra cu eficiență misteriile lumii şi ale ficțiunii. O temă privilegiată a meditației critice a lui Laurențiu Ulici este cea a lecturii. Criticul a fost fascinat până la obsesie de mecanismele inefabile ale lecturii, de magia incantatorie a cuvântului, aflat la jumătatea drumului dintre cel care scrie şi cel care citeşte, reflectare imperfectă a unei realități în perpetuă metamorfoză. O definiție, subtilă şi precisă a lecturii aflăm, de pildă, în volumul *Recurs*: "Lectura nu mai e plăcere, e terapeutică, o probabilă şansă de dizolvare în momentele *citirii*, a traumelor şi tensiunii cotidiene care mâine deja se vor fi refăcut. O uitare, mai drept zis, o încercare de uitare, iluzorie precum actul lui Manole. Ceea ce nu poate face somnul, ori visul cu ochii deschişi, cade în seama lecturii. Intervine criza de timp, care, adăugate nevoii de informație, transformă lectura într-o trecere în revistă a trupelor de către un general grăbit. Privirea se plimbă pe deasupra, reținând conglomeratul, numitorul comun, rezultatul şi omițând particularul, diferențele, amănuntele şi procedeele. Lectura nu mai e prilejul unei lungi confruntări cu tine însuți, ci nevoia aproape fiziologică de a te elibera de sine. Şi, cu toate acestea, trebuie să ne considerăm fericiți că o avem. O fericire ca a lui Sisif, din viziunea unui autor modern".

Nu este mai puțin adevărat că, dintr-o atare perspectivă, cărțile lui Laurențiu Ulici, *Recurs* (1971), *Prima verba I* (1974), *Nouă poeți* (1974), *Biblioteca Babel* (1978), *Prima verba II* (1978), *Confort Procust* (1983), *Nobel contra Nobel* (1988), *Puțin, după exorcism* (1991), *Prima verba III* (1992), *Literatura română contemporană* (1995), *Dubla impostură* (1995), *Scriitori români de peste hotare* (1996) nu sunt altceva decât mărturii şi excursuri lucide, lipsite de echivoc, în universul fascinatoriu al lecturii, definiri şi redefiniri ale propriilor opțiuni,

reflecţii asupra statutului operei literare, al literaturii în sine, dar şi expresii ale unor principii estetice de o fermitate exemplară.

E limpede că Laurenţiu Ulici a fost preocupat, cu o semnificativă constanţă, de propria sa condiţie, căreia a căutat să-i desluşească resorturile şi motivaţiile, structurându-şi, totodată, o viziune clară asupra relaţiilor, greu de identificat şi de exprimat, dintre autor şi propria sa operă, dintre creator şi creaţia sa. Preocupat de statutul literaturii, Laurenţiu Ulici a căutat mereu să se definească pe sine, în raport cu propria scriitură şi cu scriitura altora: "A scrie despre literatură iubind-o şi urând-o, cu un cuvânt trăind-o; a-ţi menaja iluzia creaţiei răzvrătindu-şi gândul în contra lucrurilor ce par definitive, nu pentru a le nega dar pentru a pune în lumină un alt contur al lor; a crede că ceea ce gândeşti despre operă îţi aparţine, dar a şti că ceea ce crezi că îţi aparţine e doar ecoul, amplificat de judecata şi simţurile tale, al operei ca lume caleidoscopică; a înţelege că orice discurs – când e vorba de literatură -, chiar dacă nu pe faţă, e un drum spre o sentinţă care nu e altceva decât îngheţ şi sterilitate; (…) a recunoaşte supremaţia realităţii operei în raport cu aceea a autorului şi, plecând de aici, a admite nu valorile timpului *anume* ci pe acelea al spaţiului (sau ale timpului *mereu*), ceea ce e totuna cu a reţine din istorie valorile certe; (…) a crede în adevărul spuselor tale şi a te îndoi de el, altfel zis, a te îndoi crezând (…); a scrie despre literatură ca despre tine însuţi…".

Laurenţiu Ulici a fost, însă, nu doar un critic literar şi eseist preocupat de structurile inefabile şi atât de fragile ale operelor literare. El a fost deopotrivă şi un observator riguros şi, adesea, necruţător al spectacolului hilar ori carnavalesc al societăţii româneşti de după 1989. Verticalitatea opiniilor exprimate, obiectivitatea responsabilă, rigoarea unor norme morale ferme prin care sunt filtrate poziţiile şi propoziţiile sale – sunt constante ale opiniilor sale civice. Într-un articol, Laurenţiu Ulici defineşte chiar condiţia analistului politic, operând o

disociere elocventă şi fermă între simpla apetență verbală şi vocația de a comenta, cu competență, evenimentele şi figurile politice: “Simpla libertate de a spune tot ce-ți trece prin cap e pură demagogie dacă prin cap îți trece numai neantul (…). Dacă toate lucrurile ar fi limpezi, dovezile de gândire nulă ivite în numele libertății de opinie cel mult ne-ar amuza. Cum însă lucrurile sunt încă departe de a fi limpezi, apariția numeroasă în mass-media a unor comentarii lipsite fățiș de orice competență, când nu de-a dreptul inepte, sporeşte confuzia şi mută de-râsul în de-plâns”. Prin articolele sale de analiză politică, Laurențiu Ulici a recapitulat, cu luciditate, o epocă turmentată, convulsivă şi confuză, decantând sensurile unor evenimente şi oferindu-ne un tablou integrator al perioadei post-decembriste, de o claritate a desenului ce se complineşte cu acuratețea stilistică şi cu ritmul bine proporționat al frazelor.

În studiile, cronicile şi eseurile pe care le-a publicat de-a lungul timpului, prin cărțile sale de prim rang, Laurențiu Ulici rămâne o conştiință vie, un scriitor cu vocație de constructor şi un spirit marcat de luciditate, încredere, raționalitate şi scepticism fertil. Angajat din plin în viața socială şi politică, Laurențiu Ulici a lăsat în urma sa o operă şi un destin armonios structurat. El a fost, în acelaşi timp, un scriitor responsabil şi o voce inconfundabilă a literaturii, un om generos, cu alese însuşiri sufleteşti, un critic literar de o incontestabilă prestanță artistică şi etică.

Gheorghe Grigurcu

Critica exercitată de mai multe decenii de Gheorghe Grigurcu este una eminamente artistă; discursul său încorporează, ce-i drept, rigoarea şi nevoia de ordine, de echilibru, dar, pe de altă parte, aproape de fiecare dată, demonstrația este transfigurată printr-o scriitură fastuoasă, densă, cu imagini abundente, marcate de o anume fervoare a dicțiunii. Pe de altă parte, se poate constata că autenticitatea ideației critice se fundamentează pe fascinația apropierilor, pe voluptatea relaționărilor, în care raportul cauză-efect e îndelung complicat, prin sugestii şi resorturi livreşti, prin asocieri neaşteptate, dar şi prin demonstrația riguros delectabilă, pusă deopotrivă sub semnul eficienței şi al contemplației. Un calofil ce-şi măsoară cu moderație ardența "metaforelor" şi îşi obiectivează efuziunile, criticul cultivă ostentația în cantități rezonabile, se dedică rafinamentului expresiv în proporții juste mizând pe o retorică a sugestiei critice, dar şi pe un resort apăsat polemic. *Comprehensivitatea* pare a fi calitatea de căpătâi a criticului ce se deschide unor formule estetice variate, la care se raportează într-un fel sau altul, cu reflex negator sau cu impuls empatic. Exigența şi disponibilitatea, spiritul polemic şi dispoziția jubilatorie, finețea şi geometria - sunt antinomiile care definesc scrisul lui Gheorghe Grigurcu, pentru care *impersonalitatea* critică, echidistanța vulnerabilă şi culpabilă reprezintă defecte de neiertat. Critica devine, astfel, în viziunea lui Grigurcu un discurs *esențial* ce interoghează înseşi rosturile literaturii, angajându-se într-o dispută vehementă cu tiparele moştenite, cu modelele prestabilite, refuzând mortificarea, teoretizarea stearpă şi exaltând vitalismul dat de contactul nemediat cu textul literar.

În ciuda notației calofile, a expresivității aproape baroce a stilului rafinat pe care îl degajă, textele critice ale lui Gheorghe

Grigurcu pornesc de la un impuls polemic; ele îşi refuză încremenirea în admiraţia extatică sau în "neutralitatea" stearpă, incapabilă să surprindă dinamismul şi concretitudinea operei literare. Polemica e, după aprecierea mai veche a criticului, "forma cea mai animată a dialogului unei culturi cu sine". În viziunea exegetului, polemica are darul de a restabili adevărata statură a unei culturi, de a-i relativiza şi regulariza acesteia metabolismul: "Oricât de pasionale, de insolite, de injuste ar avea aerul că sunt, dezbaterile polemice stau la baza sintezelor necesare, care devin apoi ferventul unei noi mişcări dialectice. La o imagine dreaptă şi statornică a unui moment literar se poate ajunge nu prin evitarea pudibondă a discuţiei, prin sistematica eliminare a tonului pamfletar, ci prin însumarea opiniilor exprimate leal, în raport cu chestiunile reale ale existenţei literaturii (...). Căci dacă poezia este indiciul suprem al profunzimii, polemica reprezintă etalonul vitalităţii unei literaturi".

Intransigenţa morală şi acuitatea investigaţiei sunt şi mai relevante în cărţile publicate în anii din urmă, în care fermitatea criteriului etic pare să fie prevalentă. O astfel de carte este *A doua viaţă* (1997), în care Gheorghe Grigurcu rezumă, în subtextul eseurilor şi articolelor sale, un crez artistic şi etic asumat cu fervoare de-a lungul întregii vieţi. "A doua viaţă" reprezintă, în expresia criticului, viaţa postumă a autorilor care e "totodată o viaţă ideală, scutită de circumstanţele actuale, de o critică supravegheată, precum cea din perioada totalitarismului". Aceasta este, de altfel, una dintre ideile esenţiale pentru care pldează criticul: libertatea actului exegetic, libertate de mişcare şi de opţiune, aflată la antipodul ingerinţelor de tot felul care au subminat şi au discreditat exerciţiul critic în perioada totalitarismului. Libertatea de opţiune, deplina spontaneitate de mişcare - una îndelung meditată, desigur, ce poartă în filigran efigia travaliului - răzbat din mai toate paginile acestui volum, în care autorul reuşeşte să reconsidere, să reevalueze, din

perspectiva autenticității şi a adevărului, câteva figuri de prim plan ale culturii şi literaturii române, sesizate atât în dimensiunile estetice ale evoluției lor, cât şi la scara conduitei morale. Nae Ionescu, Cioran, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, G. Călinescu, T. Vianu, I. Negoițescu, I.D. Sârbu, Petre Țuțea, Mihail Sebastian - sunt doar câteva dintre personalitățile literaturii şi culturii române pe care criticul le consideră cu pregnanță analitică, într-un demers pe cât de documentat, pe atât de ferm, în aserțiunile şi concluziile sale.

Figura lui Nae Ionescu este eliberată, în primul rând, de zgura afectivă pe care admiratori şi prozeliți au depus-o de-a lungul timpului; criticul degajă trăsăturile proeminente ale profesorului de metafizică şi logică din litera textului, făcând, doar, sumare conexiuni cu activitatea sa social-politică. Vorbind despre personalitatea lui, Ghorghe Grigurcu insistă asupra valențelor demoniace, luciferice, voluntariste ce o structurează: "Contradictorie, teribilistă, apelând nu o dată la elementele sado-masochiste ale ororii, ale gustului pentru inacceptabil, demonia lui Nae Ionescu prezintă totuşi o tenebroasă ingenuitate. Artificiul derutant şi seducător al gazetăriei sale e produs în laboratorul propriu, nu în cel al unui partid. Singura dictatură pe care a acceptat-o a fost cea a conştiinței sale anxios-orgolioase, profund inconformiste, înclinate spre gratuitate. Nae Ionescu este una dintre cele mai misterioase personalități ale culturii noastre".

Cele mai multe şi, poate, mai dense pagini ale cărții sunt consacrate lui Cioran; criticul caută să restituie imaginea asupra acestui gânditor controversat, păstrându-se în limitele unor norme ale obiectivității. *Tânărul Cioran*, *Dionisiacul Cioran*, *Cioran "mistuit de dorul paradisului"*, *Cioran sau extazul îndoielii*, *Caragiale şi Cioran*, *Glose la Cioran*, *Cu noi*, *Triumful lui Cioran* etc. - sunt schițe, etape ale unui portret spiritual, în care marele gânditor probabil s-ar fi recunoscut, un portret ce caută să surprindă, în marginile adevărului, sfâşierile lăuntrice,

pornirile extreme, patosul lucidității imperative, neconcesive, asumate până la combustie interioară: "Cioran rămâne, notează exegetul, în continuare printre noi, cu noi, ca un rebel pios, ca un convulsiv calm, ca un demolator insuflat de scrupule constructive. Aidoma unui mare spirit proiectat pe ecranul lumii, care ne-a oferit posibilitatea de a-l cunoaşte mai bine, care ne-a învățat că nici o gnoză în profunzime nu poate fi scutită de riscuri, jertfe, suferințe" sau, în altă parte: "Opera lui Cioran restabileşte negația în termenii ei autentici. Acest fapt reprezintă o descătuşare a spiritului, am putea zice fără precedent la noi, o recuperare a libertății lăuntrice, care nu se poate obține, uneori, decât prin gesturi paroxistice".

Pe de altă parte, plasându-l pe Mircea Eliade între istorie şi metafizică, Gh. Grigurcu apasă asupra vocației raționaliste a istoricului "ideilor şi credințelor religioase", care procedează la investigația obiectului său de studiu printr-o atitudine detaşat-contemplativă, pe de o parte, dar, pe de altă parte, şi prin "febrilitate(a)" actului de cunoaştere, prin care obiectul sau fenomenul sacru e asimilat, asumat în mod creator. Această reacție antinomică: obiectivare/empatie e surprinsă cu destulă acuitate de exeget: "Încercând, după cum am văzut, să «înțeleagă» fenomenul, îl asimilează până la stratul reflexelor sale de gândire. Se transpune, cu desăvârşită bună-credință, în câmpul lui de iradiație, se lasă modelat de acesta. Transparența auctorială e un mod de adeziune. Febrilitatea cunoaşterii se însoțeşte cu atitudinea contemplativă, care exprimă deja un chip de a interioriza obiectul cunoaşterii".

"Însemnările" despre G. Călinescu îşi propun să ne ofere un contur relativizant al personalității "divinului" critic. Se încearcă motivații şi descifrarea unor resorturi psihanalitice, pentru "glacializarea, incredulitatea, înclinația spre bufonerie, toate gesturile extravagant speculativă, ascunzând sumbrețea", după cum sunt notate tristele demisi morale ale autorului *Istoriei literaturii române*...în perioada "obsedantului deceniu". Un

portret memorabil prin observație acută şi concizie, trasează liniile unei figuri marcate de blazare şi boală: "Avea obrajii cărnoşi - căzuți, de nuanță cenuşie, ce puteau fi deopotrivă ai unei bunăstări defuncte ori ai unei stări patologice, care tindea a-i deforma fizionomia, totuşi încă misterioasă, de-o bogată expresivitate. O incrustație fin variabilă de umbre şi lumini, în care conta tot mai mult umbra".

O imagine extrem de veridică în această carte e cea a lui Tudor Vianu, figură exponențială a umanistului prin definiție, în care "exercițiul de admirație" e măsurat, lipsit de stridență afectivă, notat cu detaşare. Implicarea afectivă apare, în schimb, în paginile consacrate lui I. Negoițescu, în efigia căruia poate fi descifrată "o morală «bogată», pulsând de bucuria vitalității convertite în semnele artei, de plenitudine vitală, prin simbolică reversibilitate, a celor din urmă".

În ansamblu, cartea lui Gheorghe Grigurcu are, în primul rând, o alură demistificatoare şi relativizantă; plasând unele valori ale literaturii române în peisajul de penumbre morale şi sociale pe care l-au străbătut, fixând avatarurile, îndoielile şi "ezitările" lor, criticul nu face altceva decât să ne ofere o imagine mai veridică, neconvențională şi neconcesivă a acestora, eliberându-le de prejudecăți şi poncife. Demisiile morale ale unor cărturari i se par, pe de altă parte, lui Gheorghe Grigurcu mult mai grave decât cele ale oamenilor simpli: "Suntem dintre cei ce socotesc că oprtunismul unui mare creator e mai grav decât cel al unui om de rând. Nu în sine, deoarece raportul intrinsec dintre virtute şi viciu rămâne neschimbat în economia ființei, indiferent de contextul axiologic al acesteia, ci prin efect social. Răsfrângerea sa asupra obştei, în prezent şi viitor, e mai nocivă".

Din această perspectivă, paginile lui Gheorghe Grigurcu au un rol exorcizant, purificator şi constructiv; ele nu demolează pur şi simplu, ci restaurează, cu evidente corecții etice, figuri ale

literaturii române, dezavuând prejudecata admirației necondiționate, în beneficiul lucidității şi autenticității.

Lucian Raicu

Spirit critic judicios, nu tern, ci, dimpotrivă, de o extremă disponibilitate a scriiturii, Lucian Raicu a căutat, în mai multe rânduri să-şi definească propria menire şi profesiune: critica literară. Iată o definiție: "critica literară conjugă spiritul critic (necesar în toate domeniile vieții sociale) cu spiritul creator şi cu puterea de a consimți şi de a admira, de a fi, aşadar exact unde trebuie, unde simți că este imperios necesar să fii de față. Este o datorie, este şi un drept legitim acela de a face critică literară, n-ai vrea ca jocurile, atât de importantele jocuri, să se facă în afara ta, ca şi cum n-ai fi".

Majoritatea cărților lui Lucian Raicu (*Reflecții asupra spiritului creator*, *Critica – o formă de viață*, *Scene din romanul literaturii*, *Fragmente de timp*) sunt dispuse, în mod programatic, mai mult sau mai puțin deliberat, în formula confesiunii, a jurnalului de idei. Scriitura nu mizează, în acest fel, pe crispare şi pe austeritate a frazei, pe un rigid demers metodologic, ci pe dezinhibare şi disponibilitate ideatică. Lucian Raicu nu e înclinat defel spre asumarea unor modele sau metode suficiente lor însele, ci, mai curând, spre inconfortul ideatic, spre revizuire a opiniilor, spre mobilitatea exercițiului metodologic.

Autorul resimte, s-ar putea spune, voluptățile şi supliciile interogațiilor acute, deloc concesive, asupra lumii, literaturii, ființei umane şi a destinului ei, eliberând discursul critic de o prea strânsă tutelă a textului pe care-l consideră, fără servituți, fără complexe de orice fel ar fi ele.

Dimpotrivă, textul, opera literară reprezintă pretexte ale meditației critice, proiecte pe care exercițiul critic le desăvârşeşte, le actualizează prin prelungirea şi cristalizarea ecourilor estetice prezente în operă în stare latentă, difuză.

Aspirația spre "spiritul de finețe", dispoziția confesivă, scriitura interiorizată, de aspect mai mult sau mai puțin entropic, dar şi o anume retorică a reveriei de alură empatică în marginea textului – sunt constante care îşi dispută în egală măsură scrisul lui Lucian Raicu, lucru observat, între alții, şi de Gheorghe Grigurcu: "Critica lui Lucian Raicu e de natura «simpatiei», a «fraternizării» cu autorii, discret triați în vederea acestui scop. Pasiunea simpatetică, contactul liminar cu textul nu exclud însă exigențele unor criterii estetice ferme, după cum contopirea cu opera – înfățişată ca un ritual al emoției descoperirii, ca o înscenare ceremonioasă a unei inițiatice ridicări a vălurilor, implică şi privirea detaşată, viziunea de ansamblu, perspectiva «departelui»". În fond, Lucian Raicu se abandonează imaginarului operei doar pentru a-l converti în trăire, pentru a-l asuma ca experiență personală, netrucată. Aceste resorturi psiho-estetice angajează discursul critic într-o dimensiune a confesiunii asumate, a reemorării edificatoare şi ordonatoare de sine.

Reîntoarcerea în timpul trecut e un procedeu favorit al criticului şi un liant al meditațiilor sale; prin implicarea afectivă pe care o presupune, prin ținuta interogativă şi gradul de indeterminare pe care o induce textului critic, această tehnică sporeşte într-o măsură incontestabilă naturalețea, efectul de spontaneitate al discursului critic al lui Lucian Raicu. Meditația critică înglobează, de altfel, şi o acută conştiință a scrisului, o încadrare sugestivă a datelor existențiale în neliniştitul, "agonicul" (în sens etimologic) ritual scriptural. *Ființă-Istorie-Text* sunt termenii care mediază înțelegerea conştiinței critice, termenii în care se concentrează o perspectivă morală gravă, predispusă spre meditație. De altfel, una dintre constantele tematice fundamentale animate de reflecția criticului e cea a procesului de creație, în toate nuanțele sale inefabile. Reveria ori meditația asupra actului creator e semnificativă; încercând să explice resorturile operei, criticul converteşte simbolistica (şi,

deopotrivă, mistica) creației în metaforă purificatoare şi eliberatoare.

Nu e deloc întâmplător că, în procesul "facerii" textului", Lucian Raicu repudiază, cu luciditate nereținută, ponderea adesea excesivă care se acordă "beneficei" inspirații: "Fericita inspirație şi nefericita lipsă de inspirație participă cu drepturi egale la constituirea operei. Nici una nici cealaltă nu dețin un cuvânt hotărâtor, decisivă este doar ciudata înțelegere dintre una şi cealaltă. Colaborarea şi complicitatea lor. Lipsa de avânt nu doar corectează excesele avântului, se întâmplă ca tocmai ea atât de rău primită altfel, atât de îngrijorătoare şi de temută să-i dea greutate şi adâncime".

Ținuta uşor eticizantă a discursului critic ni se dezvăluie şi în meditațiile consacrate condiției creatorului. Accentul ontic specific, inconfundabil al scriitorului, condiția sa cu un timbru existențial aparte solicită reflecțiile lui Lucian Raicu fie din unghiul raportului *creator*/ *timp* (pentru a-şi configura opera autorul procedează la o punere a timpului între paranteze), ca şi din perspectiva dihotomiei *eu biografic*/ *eu auctorial*. Întrebându-se asupra utilității studierii biografiei scriitorului pentru decodarea simbolisticii operei, Lucian Raicu se pronunță pentru intuirea *particularității* ca modalitate privilegiată de ilustrare a raporturilor intime dintre biografie şi operă. Spirit "încrezător în operă, căutător de punți morale" (Gh. Grigurcu), Lucian Raicu se impune şi prin voința de autenticitate şi de obiectivare, prin patosul adevărului, pe care nu se mărgineşte să-l expună doar apodictic, ci îl integrează în propriul demers, ca principal jalon şi mobil al judecății critice. Critica obiectivă – statura ideală a criticii – este aşadar, după Lucian Raicu, "suma adevărurilor rostite de critici".

De altă parte, în viziunea lui Lucian Raicu, criticul este acela care încearcă "să traducă «sentimentul» în «idee»", e cel care vertebrează emoția volatilă şi precipită sugestivitatea pură, acordându-i sensuri estetice şi/ sau morale. Resursele etice ale

textelor critice ale lui Lucian Raicu integrează accente confesive, traducând însă trimiterile referențiale într-o simbolică afectivă ce se concentrează mai ales în jurul condiției criticului, a necesarei onestități a actului critic: "Există o morală absolut firească a actului critic, o probitate *naturală* a criticilor adevărați, o normă *internă*, nu neapărat proclamată emfatic, a acestei îndeletniciri prin excelență responsabilă. Adevăratul critic nu are nevoie să-şi impună o conduită responsabilă, să-şi «amintească» de îndatorirea sa de conştiință ca de o constrângere (fie ea şi o nobilă constrângere). Lui îi este insuportabilă (…) inexistența ori falsificarea criteriilor. Supralicitarea şi deopotrivă trecerea cu vederea, minimalizarea valorilor, el le resimte ca intolerabile".

Textele critice ale lui Lucian Raicu se resimt, neîndoielnic, de inserția trăitului, de implicarea confesivă cu alură eticizantă, în ciuda mefienței față de confesiune pe care o expune autorul la un moment dat. De altfel, criticul înțelege creația într-o dublă deschidere semantică: mai întâi ca pe un refugiu, ca pe o modalitate a omului de a se sustrage agresiunii realului şi, într-o a doua instanță, ca pe o modalitate de reacție la precaritățile realității. Refugiul în scris, eliberarea purificatoare prin creație traduc, în fond, reasumarea adevăratei condiții umane şi scripturale a creatorului. Între scepticism şi optimism gnoseologic, Lucian Raicu aspiră, cum observă Florin Mihăilescu, "la o filosofie a creației care să fie în acelaşi timp şi una a condiției umane". E foarte evident că tocmai în numele unei autentice capacități de înțelegere a creației literare se dovedeşte suspicios, pe bună dreptate, Lucian Raicu față de excesele metodologiilor şi ale tehnicismului în operația de înțelegere a operei: "întreagă această practică unifromizatoare se opune sensului însuşi al literaturii, revelarea misterului existenței umane şi sensului criticii, revelarea miracolului creator".

Critica profesată de Lucian Raicu, de alură vădit subiectivă, deloc emfatică însă, se deschide, cu generoase afinități, spre cele mai inefabile resorturi ale operei. Consonanța dintre conştiința critică şi text traduce aspirația spre luciditate, spre asumarea unei superioare moralități a actului scrisului. Alcătuită din accente confesive, rememorări şi meditații asupra literaturii şi metaliteraturii, dar şi din reacții exegetice decise, lipsite de orice echivoc, critica devine astfel un document al unei conştiințe neliniştite, o perpetuă întrebare şi nu în ultimul rând – *o formă de viață*.

Alexandru George

Într-un răspuns la o anchetă a *Caietelor critice* (nr.4/ 1984), Alexandru George îşi definea, cu extremă tranşanţă, concepţia sa despre literatură, relevându-se ca unul dintre cei mai lucizi critici literari contemporani, în sensul în care luciditatea poate fi socotită ca o *faculté maîtresse*, ce conferă identitate şi substanţă etică judecăţii critice. Referindu-se, în acest context, la "vivacitatea" criticii, aceasta ar rezulta, crede Alexandru George, din "spiritul de confruntare, care e şi unul de colaborare, pentru cine înţelege dialectic lucrurile, în sfârşit de concurenţa şi convergenţa fructuoasă a metodelor aplicate de critici". Confruntare, dialog, spirit polemic – sunt termenii unei ecuaţii ce-şi află soluţia într-o modalitate de investigare a operei literare vie şi dinamică, mobilă şi disponibilă. Critica pe care o profesează Alexandru George îşi extrage, astfel, semnificaţiile şi dimensiunile dintr-o astfel de ţinută disponibilă, interogativă, deloc predispusă la încremenirea vană în concluzie ori la dispoziţia pereptuu "afirmativă". Girând şi promovând valorile estetice, criticul îşi asumă, în virtutea unei implicite deontologii a profesiei, "verdictul" ori "preferinţa", intrând într-un fertil dialog cu valorile estetice dar şi cu alte voci critice, supunându-şi, în acelaşi timp, judecata proprie nu atât revizuirilor, cât confruntării: "criticul e obligat să promoveze, pe cât îi stă în putinţă spiritul dialogului, ca un punct esenţial al statutului său profesional. Şi aceasta nu presupune un neutralism întotdeauna comod, ci o sporire a vigilenţei şi circumspecţiei asupra propriului său demers. Criticul trebuie să caute opinia contrară".

În accepțiunea pe care o asumă Alexandru George critica literară este departe de a se menține într-o poziție "neutrală": oricât de "obiectiv" ar fi, criticul trebuie să se dovedească, vrând-nevrând, promotorul unei anumite poziții, să repudieze comoditatea echidistanței în beneficiul acreditării unui punct de vedere personal, lipsit de echivoc. Dialog cu valorile literare, dar şi fecund dialog cu sine – critica literare ni se dezvăluie astfel ca o disciplină ce-şi înscrie între dimensiunile sale, ca o coordonată esențială – dispoziția *morală*, de nu chiar umorală. Moralitatea criticii decurge, însă, în primul rând, din responsabilitatea cu care ea îşi face cunoscute opțiunile şi judecățile, fără ca acestea să exprime concesii sau conformisme de ordin conjunctural. O astfel de formă responsabilă, lipsită de echivoc, de o tranşanță lămuritoare, capătă critica lui Alexandru George, ale cărei realizări decisive se leagă de exegeza lui Arghezi (*Marele Alpha*), E. Lovinescu (*În jurul lui E. Lovinescu*), Mateiu I. Caragiale (*Mateiu I. Caragiale*). Desigur, contribuția critică a lui Alexandru George se întregeşte şi prin volumele sale de eseuri şi cronici literare, *Semne şi repere* şi *La sfârşitul lecturii* – semnificative pentru modalitățile şi resorturile temperamentale ce alimentează judecata critică.

Cu toate că "prestanța" criticului e dată de exegeza solidă, de tonurile grave ale discursului (ce se pot regăsi în monografiile sale care, fără a fi exhaustive, dau o acută senzație de completitudine) mărturisesc a fi fost tentat să comentez acele pagini în care tonalitate critică se leapădă de "morgă" şi de solemnitatea demonstrației, relevând dispozițiile cele mai ascunse ale personalității creatoare, reacțiile morale, dar şi acelea umorale. O astfel de carte, din care se pot extrage datele unui portret *en miettes* e cea apărută în 1986 sub titlul *Petreceri cu gândul şi inducții sentimentale*, carte ce poate fi citită şi sub incidența unei grile memorialiste trucate, autentificată, însă, prin convenția "obiectivării" şi prin aparenta detaşare. "Diletantismul" critic, pe care îl mărturiseşte aici, cu uşoară

ipocrizie, Alexadru George capătă reflexe şi semnificaţii superioare, părăsind sensul unei false modestii şi refugiindu-se într-un spaţiu estetic în care e greu de disociat meditaţia critică propriu-zisă de inserţia narativă sau de excursul teoretic.

În nici o altă carte a lui Alexandru George nu se întregeşte, precum în aceasta profilul moralistului, al celui care, citind într-o lectură nouă, pe cât de nuanţată, pe atât de provocatoare, semnele realităţii, extrage din acestea exemple şi modele, conferind dimensiuni şi valorizări juste, adecvate unor întâmplări, gesturi, "subiecte" aparent fără nici o însemnătate ori semnificaţie. De altă parte, dacă uneori opiniile formulate de critic pot părea (şi chiar sunt) paradoxale, se poate constata la o privire mai atentă a lucrurilor că, de fapt, paradoxul nu e decât o formă de a face sensibilă o trăsătură ascunsă a unui lucru, sau de a recupera o dimensiune ignorată a unei calităţi umane. O astfel de receptare paradoxală a unui fenomen esenţialmente uman priveşte prostia, domeniu al omenescului căruia autorul îi demontează resorturile, demonstrând, oarecum în răspărul opiniei curente că "prostia e de cele mai multe ori un efect al încăpăţânării, al blocării voluntare a unui individ faţă de multitudinea realului; ea nu e o infirmitate, cum cred cei mai mulţi, e o automutilare". Extrapolarea unei inteligenţe într-un domeniu de activitate pentru care se dovedeşte a fi improprie e denumită "prostie grandioasă": "prostia grandioasă e aceea în care o inteligenţă exercitată (eventual cu succes) într-un anume domeniu are prezumţia de a nu ţine în seamă că e inadecvată când a trecut în altul. Şi chiar şi atunci, nu se divulgă prin limitare, ci prin absenţa conştiinţei limitelor".

Conştiinţa existenţei unei naturi umane paradoxale îl împinge pe eseist la obeservaţii ce ies de sub incidenţa simţului comun, plasându-se în sfera acelor aserţiuni incomode, incapabile să se fixeze în canonul estetic sau în ponciful legiferat şi care au rolul de a trezi conştiinţele, de a le arăta o altă faţă a lucrurilor, un alt drum al gândirii către ea însăşi. Astfel de

aserțiuni, fluctuante şi eliberate de automatismele gândirii, de o extremă suplețe, sunt şi cele ce demontează mecanismul sentimentului iubirii: “Dragostea nu există decât în reciprocitate, contrar opiniei comune; altminteri îndrăgostiții se iluzionează (cu naivitate sau din orbire), trăiesc doar o stare de exaltare nu lipsită de interes psihologic, care se întâmplă ca uneori să capete valoare în sine, sunt victimele unei tulburări care poate fi rodnică, pentru că dă alt sens unor acțiuni ale lor, de multe ori potențându-le, în sfârşit, îi scoate din banalitatea existenței cotidiene, cu riscul însă de a reveni la ea în chipul cel mai lamentabil, când nu tragic” sau “marea probă a iubirii nu constă în depăşirea sau înfrângerea unor dificultăți exterioare, ea trebuie căutată în iubirea însăşi. Proba iubirii este însuşi actul de a iubi, pe cât de general omenesc, pe atât de greu de susținut, ca o probă supremă a inteligenței”.

Gândirea disponibilă la paradox şi la noutate a criticului se conjugă cel mai adesea cu fluența austeră, armonioasă şi economicoasă a frazei, prin care evaluarea critică, judecata de valoare sunt înscenate, puse în pagină, într-un mod fastuos şi sobru totodată. Se poate astfel constata că Alexandru George e un critic înzestrat, în primul rând, cu o luciditate tăioasă, o personalitate a eseisticii româneşti ce are, în mod vizibil, o acută conştiință a limitelor, atât a celor proprii, cât şi a limitelor ce i se impun omului contemporan dinafară. Poate tocmai de aceea eseurile lui Alexandru George se situează la granița fragilă dintre exercițiul critic şi literatură; nu de puține ori, pentru a-şi ilustra ori consolida observațiile, autorul inserează în textele sale scurte scenarii epice, relevante pentru taentul său narativ.

Un portret concis, cu alură oximoronică, al lui Marian Papahagi prinde cu eficiență structura dilematică a criticului: “Alexandru George este subtil şi cusurgiu în acelaşi timp, polemic şi detaşat, implicat până la pasiune, dar şi destins, raționalist, ironic, paradoxal şi curios, şi această varietate de ipostaze face ca pagina lui să se citească nu numai cu plăcere,

dar şi cu permanentă aşteptare a surprizei, teren pe care cititorul său nu va fi niciodată dezamăgit”.

Chiar dacă unele dintre aserțiunile lui Alexandru George pot fi amendate (tocmai datorită originalității lor de conținut și de expresie), ele nu sunt mai puțin profitabile pentru cititori, prin spectacolul viu, dinamic al unei gândiri neconfortabile şi neconvenționale, aflată mereu în disensiune cu ceea ce e adevăr acceptat fără discernământ, poncif dobândit sau moştenit, formă fără fond.

Livius Ciocârlie

Ceea ce a surprins, în evoluția demersului critic al lui Livius Ciocârlie a fost, înainte de toate, trecerea de la eseul cu anvergură explicit teoretică, la studiul consacrat *literaturii de frontieră* (corespondența) şi, în fine, la creația literară propriu-zisă. Spectaculoasă sau nu, motivată însă de resorturile psihologice ale creatorului, această traiectorie are, poate, semnificația unei căutări de sine şi a unei identificări în cele din urmă cu sinele adânc, originar; de altfel, o neascunsă aspirație spre creația propriu-zisă străbate, în chip latent dar uneori şi declarat, propozițiile criticului, semnificând, dincolo de echilibrul situărilor metodologice şi de subtilitatea interpretativă, o tainică intenție de autoanaliză. În acest sens, de la lectura eficientă, modernă a operei literare, conjugată cu o conştiință teoretică extrem de lucidă din *Realism şi devenire poetică în literatura franceză* şi *Negru şi alb* până la analiza individualizatoare a epistolarului privit nu doar ca anexă ilustrativă a unei creații, ca o descindere în culisele operei, dar şi ca un document sufletesc de o incontestabilă însemnătate (*Mari corespondențe*), Livius Ciocârlie străbate drumul de la metodă la analiză, de la teorie la practica lecturii, delimitându-şi un spațiu propriu de investigație şi un instrumentar metodologic excelent adaptat la obiectul de studiu.

Remarcabil e, în mod evident, interesul pe care l-au suscitat cărțile lui Livius Ciocârlie în care vocația teoretică e precumpănitoare, căci, de regulă, astfel de cărți nu cuceresc tocmai datorită "aridității" teritoriului pe care îl delimitează. În *Realism şi devenire poetică în literatura franceză,* spre exemplu, conceptele şi principiile teoretice renunță la alura lor didactic-esoterică, capătă savoarea concretului, sunt expuse cu o subtilă

artă a persuasiunii critice, în care axioma e înlocuită de argument iar îndoiala metodică ține locul prezumției teoretizante. Circumspect, gata oricând să aducă probe convingătoare în sprijinul aserțiunilor sale, de o prudență analitică ce denotă mai curînd probitate decât teama de "aventura" interpretativă, Livius Ciocârlie aplică teza devenirii poetice la câțiva scriitori realişti din secolul al XIX-lea, dar şi din secolul XX. Definind raportul dintre *realism* şi *devenire poetică*, criticul observă că "prin poetizare - într-o anumită accepțiune a cuvântului - literatura devine mai realistă şi, în al doilea rând (...) pentru că ceea ce s-a petrecut istoric n-a fost o evoluție simplă dinspre realism în sens restrâns către realism în sens cuprinzător, ci o coexistență tensionată a lor în fiecare moment". Fascinația textelor cu alură teoretică ni se relevă astfel mai ales prin ceea ce e atipic pentru un atare tip de discurs: verva asocierilor, tensiunea ideatică, seducția lexicului pregnant, toate aceste particularități ale discursului critic sunt tot ce poate fi mai îndepărtat de morga intratabilă a teoreticianului ce-şi privește axiomele cu un aer adulator.

Investigațiile criticului se îndreaptă asupra specificității textului literar dar şi asupra modalităților prin care efectul poetic se opune reprezentării mimetice a realității. În acelaşi timp, în contrasens cu poetica modernă, criticul nu ezită să formuleze judecăți de valoare, întreținând un raport just între metodă şi concretul operei, al cărei relief este aprofundat printr-un demers analitic ce nu caută deloc să eludeze sau să escamoteze contradicțiile ori antinomiile textuale, precum în cazul unui studiu despre Racine din care extragem un fragment revelator nu doar pentru intențiile metodologice ale criticului, dar şi pentru fascinația stilului său: "Oricum l-am privi, teatrul lui Racine se înfățişează cu o aparență calmă şi echilibrată, expusă de fapt unei presiuni interne devastatoare. Sub calmul ordinii clasice respectate, violența raporturilor umane; sub limbajul epurat - puterea poetică. Adevărul lui Racine nu e nici în echilibru, nici

în pulsiunea care-l amenință: adevărul e în tensiunea contradicției lor nerezolvate, nedisjunctive. Clasicismul racinian nu poate fi trecut cu vederea, dar el e pus în valoare de marea forță de dezordine căreia îi rezistă fără ca totuşi s-o poată înăbuşi".

Negru şi alb e o carte structurată tot pe ideea unei deveniri, a unei evoluții, semn că eseistul nu e preocupat de opera literară izolată, închisă într-o sincronie autarhică, ci, mai curând de procesualitatea, de fenomenul literar ce se articulează din perspectiva unei anumite mentalități literare; în această carte autorul pune în evidență cu abilitate interpretativă, printr-un şir de ipoteze seducătoare, modul în care s-a efectuat, în epoca modernă, tranziția de la "simbolul romantic" la "textul modern"; în acest sens al devenirii sensibilității literare moderne, criticul demonstrează că "după ce în romantism poetica modernă se ascunde ca sens secund în adâncimea simbolului, fără a fi altfel decât sporadic practicată, scriitorii noi o vor trece, de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". Într-un fel, această traiectorie a structurilor literare moderne de la simbolul romantic la metafora textuală nu e decât un semn al drumului literaturii spre clarificarea de sine, spre autocunoaştere, căci textul nu e altceva decât conştiința de sine a literarității. Seducătoare, ilustrările analitice ale tezei lui Livius Ciocârlie fac din *Moby Dick* şi *Luceafărul* două figuri emblematice pentru acest traseu al literaturii ce e în plin proces de textualizare, adică de autocontemplare.

Expresivitatea punerii în pagină a ideilor critice se vădeşte cu o şi mai mare pregnanță în *Mari corespondențe,* un fel de "roman critic" (Laurențiu Ulici), în care e aprofundată nu opera unor scriitori, ci personalitatea lor aşa cum se oglindeşte aceasta în paginile de corespondență. Criticul porneşte de la premisa legăturii subtile care se stabileşte între scriitor şi om, cele două instanțe care îşi dispută, în cele din urmă, opera; apropierea de scriitorul *ca om,* restituirea imaginii sale fireşti, nu

a celei contrafăcute de poncifele critice curente - toate aceste imperative sunt asumate de Livius Ciocârlie tocmai în numele autenticității receptării, căci, observă criticul, "ne ferim astfel de tendința - ea bîntuie, din păcate, mai ales în şcoli - de a face din ei îngeri de ghips. A ne închina la statuile lor înălțate pe soclu înseamnă a alege, în raportul cu arta, unghiul cel mai nepotrivit. Înseamnă, de fapt, a-i înrăma în majuscule şi a-i închide într-un muzeu, cu tot ce au făcut".

Preferând închiderii adulatoare o fecundă deschidere spre cele mai umile gesturi ale scriitorilor, punând în scenă scriitorul ca personaj al propriului său destin, Livius Ciocârlie dă contur, în cartea sa, unor seducătoare narațiuni critice în care semnificația operei şi relevanța biografiei se întrepătrund, situându-se nu într-o opoziție ireconciliabilă, ci într-un fecund dialog, într-o comuniune desăvârşită. În destinul critic al lui Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe* pare să fie o carte de tranziție de la critică la literatură, căci de la excursurile sale teoretice la eseurile critice propriu-zise şi la cercetarea culiselor operei literare până la romanele *Un burgtheater provincial* şi *Clopotul scufundat,* demersul criticului ni se relevă prin prisma unei îndepărtări progresive de metaliteratură, de eseistică, concomitent cu o aprofundare a domeniului literarului propriu-zis. Nu va fi, poate, de aceea, cu totul greşit dacă vom considera acest traseu creator ca pe o *cale către sine* a unui critic ce-şi desăvârşeşte vocația autenticității prin recursul la ficțiune.

Ion Vartic

Eseist subtil, atent la nuanțe, de o mobilitate a privirii de invidiat, Ion Vartic e unul dintre cei mai înzestrați eseişti ai generației sale. Rafinamentul expresiv, ca şi precizia observației par să fie mărcile distinctive ale unei scrieri critice alerte, aflate, s-ar spune, într-o permanentă "stare de urgență", scriitură care, nemulțumită funciar de tabuurile şi poncifele literare moştenite fără discernământ, supune cu dezinvoltură reexaminării critice scriitori, opere, genuri literare, pledând în acelaşi timp pentru o atitudine de inconfort metodologic ce singularizează, în fond, un astfel de demers. Despre singularitatea vocii critice a lui Ion vartic ne vorbesc, de altfel, şi rândurile lui Laurențiu Ulici: "De la Ion Vartic ne putem aştepta la orice, numai la un singur lucru nu: să intre într-un cor. El e mereu «contra», nu din orgoliul originalității – ci din – luate împreună, inteligență, spirit ludic, nostalgie dandystă, modestie superioară, bună cuviință introspectivă".

Efectele acestei voințe – mai mult sau mai puțin sistematice – a singularizării sunt de găsit şi în volumul *Ibsen şi "teatrul invizibil"*, volum care, trebuie s-o presupunem, s-a născut şi dintr-un resort polemic la adresa inerțiilor şi prejudecăților – nu puține şi deloc de neglijat – care încercuiesc, într-un contur malefic şi constrângător, receptarea în România a dramaturgului nordic.

Cartea lui Ion Vartic se constituie, astfel, într-o riguroasă şi subtilă replică adresată viziunii schematizante şi cel mai adesea simplificatoare pe care dramaturgia lui Ibsen a provocat-o în conştiința publică românească. Dacă exegeții români ai lui Ibsen de dinainte s-au referit mai curând la conținut, la trama exterioară a pieselor, Ion Vartic reuşeşte să ne ofere o descriere detaliată, pe cât de "adevărată", pe atât de riguroasă, a structurii lor dramatice, a resorturilor intime care generează tensiunea estetică şi ontologică, demonstrând astfel modernitatea formulei teatrale ibseniene.

Cele patru capitole ale cărții (*Ibsen contempornaul nostru*, *Glose despre teatrul analitic sau teatrul invizibil*, *Teatrul şi mişcarea recunoaşterii*, *Astă-seară, Ibsen…*) articulează o viziune unitară, organică, în care demersul tipologic, preferând exactității exterioare precizia metodologică, îşi anexează, ca instrumente viabile de lucru, metoda comparatistă, raportările continue, fecunde, fie la dramaturgia post-ibsenianã (Cehov, O'Neill, Miller, Pirandello, Strindberg), fie la teatrul brechtian şi la teatrul absurdului (Beckett, Ionesco).

Sugestive sunt, în primul capitol al cărții, alături de raportările, de o evidentă anvergură a semnificației, la teatrul pirandellian sau la creația lui Thomas Mann, aserțiunile cu privire la condiția personajului ibsenian, considerat din unghiul definiției heideggeriene a omului ca "proiect". Eroii lui Ibsen "trăiesc într-o contradicție tragică, între un trecut pe care îl acuză şi unul care îi acuză, anulând viitorul plănuit de primul trecut". De mare interes se dovedeşte şi conceptul dramei cu turn, pe care eseistul îl ataşează dramelor bătrâneții, ale artistului şi ale morții: *Constructorul Solness*, *Micul Eyolf*, *John Gabriel Borkmann* şi *Când noi, morții, vom învia*. "Drama cu turn" e, în definiția lui Ion Vartic, acel tip de dramă care "figurează, sub aparențe profane, un mit ascensional, unde elementele simbolismului axial – muntele, platoul, colina, turnul însuşi – sugerează trecerea către un alt stadiu de viață, spre o altă lume, spre «polul plus» al începutului originar".

Formula dramatică pe care o figurează cu cea mai deplină acuitate teatrul lui Ibsen e cea a teatrului analitic (sau, cu o expresie goetheeană, "invizibil"), acea formă teatrală întoarsă spre trecut, "în care personajul are un comportament integrat, complet deviat pe direcția trecutului". De aceea, subliniază autorul în continuare, dacă "teatrul sintetic este unul anabasic, al cauzelor producătoare de efecte, teatrul analitic e unuol catabasic, al efectelor ce-şi sondează şi revelă cauzele ascunse".

În această formulă dramatică, dacă "acțiunea propriu-zisă se destramă", apare în schimb un proces de distanțare, datorită căruia personajul, ca şi spectatorul, se confruntă cu întâmplarea încheiată şi actualizată de "discuția" asupra ei. Semificativă, din acest unghi, ne apare consecvența cu care Ibsen a cultivat, de-a lungul a cincizeci de ani de activitate dramaturgică, teatrul analitic, făcând din această formulă estetică un instrument gnoseologic şi o vocație de identificare a "adevărului" realului.

Relevanța "teatrului analitic" se naşte din chiar evaluarea trecutului ca "mit central al operei"; în fapt, trecutul e perceput ca un destin ce modelează implacabil biografia personajelor. Dincolo însă de descrierea valențelor şi fizionomiei "teatrului analitic", descriere ce favorizează revelarea unei adevărate "demonstrații de forță" metodologică a criticului, interesul studiului lui Ion vartic rezidă şi din numeroasele conexiuni, apropieri, analogii pe care creația lui Ibsen le favorizează, atât cu opere ale trecutului sau prezentului, cât şi cu creații ale posterității ibseniene, în care spiritul dramaturgului nordic e uşor de recunoscut.

Trecând peste denumirile ce au acoperit, de-a lungul vremii, noțiunea de *teatru analitic* ("epilog", teatru invizibil, "drama destăinuirii", "teatru polițist") e cert că formula dramatică pe care a consacrat-o Ibsen, dându-i dimensiuni estetice dintre cele mai valide, se caracterizează prin proteism şi funcționalitate estetică fertilă, ea punându-şi în modul cel mai decis amprenta asupra evoluției teatrului modern.

Alături de vocația comparatistă – recurentă în studiul lui Ion Vartic – e prezentă, evident, şi o pregnantă coordonată stilistică, în sensul unei investigări minuțioase, detaliate a unui fenomen estetic printr-un decupaj de caracteristici artistice şi de motivații psihologice. De un interes de necontestat e capitolul *Teatrul şi "mişcarea recunoaşterii"*, în care, pornindu-se de la situația dramatică minimală a confruntării dintre două conştiințe,

se identifică în “mişcarea recunoaşterii” elementul de “definire şi diferenţiere a speciilor genului dramatic”. Astfel, dacă tragedia e “nerecunoaşterea absolută” iar comedia e o recunoaştere simulată, drama e definită printr-o mai mult sau mai puţin evidentă “nevoie de recunoaştere”. Sunt, în acest capitol, pagini memorabile prin finețea disocierilor şi rafinata “exorcizare” a expresiei: “Două conştiinţe s-au «îmblânzit» una pe alta, se pot tutui şi se pot odihni, câteva clipe, în albia paşnică a unei recunoaşteri calme, fericite. Dar stabilitatea unei asemenea recunoaşteri constituie cea mai pură iluzie. Conştiinţele sunt ca două vase comunicante ce nu pot menţine egal nivelul recunoaşterii. Căci, în realitate, mai totdeauna, una este dominantă, iar cealaltă dominată. Conflictul dramatic este declanşat tocmai de acest dezechilibru perpetuu, mereu instabil, când urcător, când coborâtor, dintre ele. De aceea, tensiunea scade sau urcă în confromitate cu momentele de «îmblânzire» ori de sălbăticire, ce se întretaie precum cărţile de joc”.

Relevanţa dramei ibseniene, care “se identifică, de fapt, cu momentul apogetic, exploziv, al crizei provocate de întâlnirea tensionată dintre doi indivizi” e subliniată de autor nu doar prin investigaţiile aplicate şi suple propriu-zise, ci şi printr-o densă şi necesară istorie a receptării dramaturgiei lui Ibsen în România din finalul cărţii (*Astă-seară, Ibsen…*), semnificativă pentru reprezentările şi raportările noastre faţă de marele dramaturg.

Ibsen şi “teatrul invizibil” consolidează prestigiul unui eseist ce mizează, deopotrivă pe finețe şi pe rigoare geometrică, pe actul valorizator şi pe un spirit comparativ de cea mai generoasă fibră.

Liviu Petrescu

Liviu Petrescu ni se înfăţişează ca unul dintre cei mai reprezentativi critici literari din perioada postbelică, un intelectual rafinat, dotat cu o profundă şi nuanţată înţelegere a fenomenului literar în toată amploarea sa, de la valorile literare româneşti la cele universale, de la Dostoievski la postmodernism, într-o foarte concludentă încercare de cuprindere a unor forme sau viziuni artistice dintre cele mai diverse.

Se cuvine, înainte de toate, semnalat modul în care eseistul se rapportează la relieful intim al operei literare. Astfel, de cele mai multe ori, creaţia nu este circumscrisă doar din perspectiva substanţei sale estetice, a ponderii semantice sau a dinamicii compoziţionale; Liviu Petrescu caută să depăşească structurile textuale şi să extragă din acestea o viziune asupra lumii, un *Weltanschauung* reprezentativ pentru scriitorul analizat. În acest fel, operă şi autor sunt încorporaţi într-un cadru mai amplu, într-o mişcare de idei care să le redea dimensiunile specifice, dar şi notele comune cu alte forme estetice dintr-o anumită epocă literară.

Talentul critic superior al lui Liviu Petrescu s-a exersat, cu metodă, cu aplicaţie, dar şi cu subtilitate analitică, mai ales în cercetarea comparatistă, în cadrul căreia se fac analogii, trimiteri, corelaţii cu opere, scriitori, teme fundamentale din literatura universală, urmărindu-se totodată şi avatarurile unor toposuri, estetice şi filosofice deopotrivă, de-a lungul modernităţii şi postmodernităţii, aspect reliefat, între alţii, şi de Laurenţiu Ulici: “Apetitul comparatist şi inteligenţa revelării universului ideatic fac din studiile şi eseurile lui, în chip implicit, operă de revalorizare, chiar dacă mai întotdeauna nu întregul unei opere este avut în vedere, ci doar o anumită zonă de relief. Dicţiunea sobră, superior didactică, impersonală în subiectivitate este o modalitate de emisie perfect adecvată conţinutului de idei al teoremelor şi analizelor, ceea ce numim,

prin tradiție, stil universitar în critică, având în persoana lui unul din cei mai elocvenți exponenți".

Realitate şi romanesc (1969) este cartea care l-a impus, de la bun început, pe Liviu Petrescu ca pe un cercetător avizat al literaturii, lipsit de complexe şi inhibiții, un spirit critic aplicat şi riguros, ce-şi asumă însă o anumită metodă nu numai în funcție de valoarea şi de eficiența ei epistemologică, ci şi în raport direct cu relieful specific al creației abordate. Relația dintre *realitate* şi *narativitate* e verificată în operele unor scriitori precum Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban sau Gib I. Mihăescu. Dinamica demonstrației pe care o efectuează eseistul se bazează pe ideea, perfect îndreptățită şi verificabilă că, în ciuda unor poncife ale istoriografiei şi criticii literare româneşti care acordau preeminență tendințelor obiective, laturii tipologice din literatura română, există un domeniu al epicii, nu mai puțin demn de interes, care se manifestă prin predilecția pentru interioritate, pentru spațiul lăuntric, prin care realitatea se îmbogățeşte şi nuanțează, acest tip de proză "aducând în cuprinsul ei noi şi noi teritorii, pe care realismul tradițional şi naturalismul le neglijaseră sau, pur şi simplu, le-au ignorat". În cuprinsul acestor interpretări ale prozei de analiză psihologică, ce pun în lumină laturi şi aspecte cu totul noi, eliberând creațiile şi autorii luați în discuție de anumite poncife ale receptării, Liviu Petrescu circumscrie demersul epicii "subiective", de anvergură psihologică, unui curent mult mai larg, integrându-l aşadar în dinamica orientărilor literare şi filosofice europene. Literatura nu mai este redusă la predispoziția de a reflecta servil datele realității, ea integrează empiricul în structurile interiorității, remodelând formele concrete şi conferindu-le o nouă, benefică anvergură: "Este o tendință prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială; scriitorii români se întreabă cu toată seriozitatea dacă descrierea lumii din afara noastră prezintă valoarea presupusă sau nu. Nu este o simplă problemă de estetică aceasta,

ci o problemă cu implicații mult mai largi, o problemă cu implicații filosofice. Nu se merge niciodată până la a se nega socialul şi naturalul, dar se apreciază că factorul lăuntric deține o importanță mult mai mare, că aici trebuie căutat esențialul".

În cartea sa, de incontestabilă prestanță ideatică şi profunzime analitică, Liviu Petrescu nu îşi propune să ne ofere o construcție critică de amploare monografică, ci mai curând să expună "o «descripție» luminată prin subtila punere în valoare a rețelei obiective, vasele ce irigă opera devin incandescente şi aceasta dă, în unele momente, iluzia feerică. Propunând relații, într-un spirit de familiaritate cu unele izvoare străine ale scriitorilor cercetați, Liviu Petrescu aduce o contribuție importantă la studiul "anatomic" al creației lor" (Gh. Grigurcu).

Aceeaşi temă a perspectivei interioare, a substanței sufleteşti e configurată în eseul *Dostoievski* (1971); ideea centrală a cărții e cea a caracterului antinomic al "vieții spirituale" a personajului dostoievskian, sfâşiat în permanență între *stază* şi *extază*, între limitarea conservatoare în cadrele propriei individualități şi ieşirea din sine, revolta, mişcarea centrifugă ("La Dostoievski viața spiritului se concretizează întotdeauna (…) prin aceeaşi dialectică a contrariilor; unul dintre termenii antinomiei îl reprezintă, de fiecare dată, starea de omogenitate, de contopire cu non-eul, stare în care eroul se lasă absorbit pe deplin de ceea ce îl transcende. Celălalt termen al antinomiei este dat de o atitudine conservatoare, în cadrul căreia personajul îşi apără propria ființă împotriva a ceea ce o amenință să se înstrăineze de sine; sau procedează la o afirmare a sa ca esențialitate. Impresia noastră rămâne că cea mai puternică atracție o exercită, în ultimă instanță, cea dintâi atitudine").

Tema condiției umane e surprinsă în, probabil, cea mai semnificativă carte a lui Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane* (1979), care este, în viziunea lui Laurențiu Ulici, un "corolar al specializării sale în materie de analiză psihologică în bază ideologică (filosofică, psihologică şi morală)". În mod

evident reprezentativă pentru literatura secolului douăzeci, tema condiției umane e circumscrisă prin "conflictul dintre setea de absolut a ființei umane, pe de o parte şi existența anumitor principii limitative, pe de altă parte", un conflict ce se derulează pe trei paliere (metafizic, ontologic şi social). Demonstrația criticului se dezvoltă progresiv, prin expunerea unor argumente viabile, prin apelul la informații filosofice, psihologice, estetice etc., dar şi printr-o tehnică a analogiilor, a corelațiilor şi asocierilor şi nu în ultimul rând, printr-o critică a "modelelor", pentru că, după cum apreciază exegetul, "o critică a «modelelor» (aplicată fie la un domeniu al personajelor, fie mai cu seamă la unul al motivelor sau temelor) nu poate fi ocolită, în clipa de față, de nici o cercetare de tip comparatist".

"Lentoarea exprimând seriozitatea travaliului", spiritul "flegmatic, ignifug", de care vorbeşte Gh. Grigurcu, țin mai curând de temperamentul eseistului, fire mai degrabă retractilă decât expansivă, ce-şi camuflează umorile ori entuziasmele, expunând o expresie echilibrată, dar nu echidistantă, apolinică, în care, s-ar părea, zbuciumul interior se resoarbe iar dinamica personalității îşi află un punct de convergență. Pe de altă parte, "refrigerența" stilistică ce îşi pune amprenta, nu de puține ori, pe enunțurile criticului nu diminuează cu nimic amploarea şi ponderea aserțiunilor sale; dimpotrivă, o astfel de austeritate a frazei e cât se poate de adecvată acestui demers marcat de reflexivitate şi de sobrietate conceptuală.

Nu mai puțin însemnat mi se pare studiul lui Liviu Petrescu despre postmodernism, un studiu ce-şi propune să analizeze, din multiple perspective critice, acest concept controversat, neînțeles de unii, contestat de alții. E o carte de referință, adevărată în aserțiuni, bogată în conținut ideatic, prin implicarea intelectuală a autorului în definirea şi circumscrierea unor forme şi idei literare, dintr-o perspectivă comparatistă şi fenomenologică.

Liviu Petrescu rămâne în istoria literaturii noastre contemporane ca un remarcabil hermeneut al ideilor şi formelor literare, un comparatist de o înaltă rigoare şi aplicație, un profesor de o ireproşabilă ținută profesională şi morală. Personalitatea sa, marcată, deopotrivă, de erudiție şi de înzestrare speculativă, de apetență pentru estetic, dar şi de prestanța principiului etic asumat cu naturalețe, deține un loc privilegiat în contextul criticii literare româneşti din a doua jumătate a secolului XX.

V. Fanache

Opera lui I.L. Caragiale a suscitat, de-a lungul vremii, reacţii critice dintre cele mai diverse, de la demersurile negative generate de inadecvarea la spiritul caragialesc ("detractorii"), pînă la interpretările pertinente, care şi-au propus să decodifice şi să explice semnificaţiile acestui univers de o uluitoare complexitate. G. Călinescu, Şerban Cioculescu, I. Constantinescu, B. Elvin, Silvian Iosifescu, Mircea Tomuş, Mircea Iorgulescu, Ştefan Cazimir, Al. Călinescu, Ion Vartic, Florin Manolescu, Maria Vodă Căpuşan sunt, fără îndoială, cei mai înzestraţi interpreţi ai operei lui Caragiale. În rândul acestor exegeţi atraşi de mirajul ironiei caragialiene se înscrie şi criticul universitar clujean V. Fanache. *Caragiale* (1997) exprimă, la a doua sa ediţie, înainte de toate, aspiraţia criticului de a extrage, din datele fundamentale ale operei, o viziune estetică unitară, coerentă, precum şi intenţiile artistice şi gnoseologice care pun în mişcare resorturile acestei lumi.

Criticul porneşte, în demersul său, de la definirea conceptului de "lume-lume", imagine metaforică ce denumeşte, în modul cel mai prompt şi mai veridic, universul caragialian. "Lumea-lume" este, după expresia criticului, "o lume răsturnată, trecută peste marginile firii şi ale firescului, o lume în fierbere, încă neaşezată, o lume de-a-ndoaselea, excesivă, suprainflamată, cu gesturi imprevizibile, ieşită din ţâţâni sau chiar nebună, nebună, o corabie beată purtată de valurile învolburate ale vieţii (...). «Lumea-lume» se înfăţişează ca mulţime destructurată, alcătuită din indivizi pe care nu-i leagă nici tradiţii şi nici idealuri comune. Părţi ale acestei lumi, indivizii se comportă divergent, fiecare în manieră strident întîmplătoare, în loc de a se constitui într-o societate, cu ordinea ei interioară, în care interacţiunea dintre membrii care o compun să se situeze pe un drum evolutiv, deschis progresului social şi împlinirii de sine, «lumea-lume» caragialiană persistă să rămână un vălmăşag

ameţitor, un iureş dezlănţuit, un haos plin de larmă, agitaţie şi incoerenţă, din care lipseşte orice reper de conduită".

Definind, cu finețe a analizei, dimensiunile acestei lumi imature, lipsite de necesara coerenţă ontologică, V. Fanache încadrează caracterologic şi constantele personajului caragialian, pe care îl situează, în mod just, "între scandal şi petrecere". Victime sau, dimpotrivă, actori ai scandalului, personajele lui I.L. Caragiale "comunică, recurgînd la scandal, un limbaj între multe altele, în timp ce aspiraţia lor neostoită este petrecerea, înţeleasă ca reuniune dionisiacă". Specificul personajului reiese, astfel, din lipsa lui de măsură, din caracterul excesiv al manifestărilor sale, care ascund / dezvăluie o profundă criză de identitate; e limpede, în această ordine, că, pentru a avea senzaţia *trăirii*, eroul caragialian resimte irepresibil nevoia unei conduite extreme, ce culminează fie în scandal, fie în petrecere. De altfel, ambele manifestări au comune "articulaţia excesiv timbrată", "abundenţa gestului" şi "frenezia zgomotoasă", ele putînd fi disociate doar prin criteriul opoziţiei semantice. Această corelaţie *scandal / petrecere*, demonstrată cu pertinenţă prin atente analize de text reface traseul personajului, situat într-o postură ambiguă, între nevoia imperioasă de *a fi* cineva şi lipsa totală a aptitudinilor necesare unei atari confirmări ontologice. Din această discrepanţă, ce măsoară distanţa dintre pretenţie şi realizare de sine, rezultă devalorizarea limbajului, decăderea comunicării în vacarm, stimularea grotescă a cuvântului până la desfigurarea sa semantică. Scandalul şi petrecerea desemnează, poate, perpetuul joc al eroilor între sentimentul frustrării şi tentaţia autoiluzionării, marcând, după cum observă criticul, o veritabilă fatalitate a alienării: "Corelative, petrecerea şi scandalul se înscriu în comportamentul personajelor ca o fatalitate (cuvânt având o specială rezonanţă la Caragiale), dezvoltată în spiritul comicului de moravuri, însă cu o forţă de semnificare deosebită. Iluzia demnităţii (a onoarei) şi iluzia pierderii acestei demnităţi reprezintă jocul perpetuu al fatalităţii

cu o lume care, în esență, rămâne aceeaşi, impactul acțiunilor sale anulându-se prin amăgirea însăşi în care se lasă antrenată. Analizate prin opinia celor care îl fac, scandalul se declanşează dintr-un sentiment de frustrare a şansei de a petrece, iar petrecerea se manifestă ca moment de voioşie frustrată".

În destinul eroului caragialian, întâlnirea cu "celălalt" e, de fapt, o "falsă întâlnire", comunicarea decade în simulacru al dialogului, deviind în nonsens şi pălăvrăgeală, degradându-se în vacarm isterizant, căci, în această lume "ieşită din țâțâni" nebunia, în toate avatarurile sale distincte, e semnul alienării, al pierderii iremediabile a autenticității. Fie că e vorba de alienarea declanşată de " ambițul" erotic, fie că e vorba de "rătăcirea tragicomică a minții" sau de nebunia provocată de alterarea sensului moral, nebunia e emblema de neşters a acestei lumi cu contururile inflamate, cu manifestări excesive şi în totală dizarmonie față de criteriul " normalității", al echilibrului ontologic.

Capitolul consacrat ironiei, poate cel mai substanțial al cărții, reia, mai întâi, semnificațiile şi accepțiunile pe care le-a primit, de-a lungul vremii, acest exercițiu al lucidității prin care adevărurile prestabilite sunt puse sub semnul întrebării, relativizate. Structura dialogală, turnura carnavalescă pe care o capătă ironia se regăsesc, în modul cel mai limpede, în demersul estetic caragialian, fapt subliniat, de altfel, de exeget: “Scrisul caragialian postulează cu precădere o « poziție » ironică față de enunțurile personajelor, derivând din viziunea dialogal-carnavalescă a lumii şi structurându-se potrivit preceptelor realiste. El ar putea primi denumirea de realism ironic. Deliberat antiretoric şi antiproclamativ, cu evidentă preocupare pentru « decupajul » realistic al limbajului şi al comportamentelor, un astfel de scris poate înşela în perceperea sensului de câte ori se ignoră amintita poziție a autorului, aflată la echidistanța între serios şi hilar. Caragiale figurează o lume cu tristețea de a-i contesta imperfecțiile, cu umorul că această lume

e atât şi nimic altceva, dar şi cu ironia că ea nu se confundă cu lumea însăşi, al cărei mod de a fi este devenirea".

Investigând universul operei lui Caragiale sub spectrul ironiei, în multiplele ipostaze sub care se înfăţişează aceasta, V. Fanache recurge deopotrivă la analiza minuţioasă, având, ca puncte - valide - de sprijin, repere metodologice dintre cele mai moderne, dar şi la imaginea sintetică, totalizatoare, prin care se aprofundează intenţiile şi finalităţile demersului estetic caragialian. Absentă în prima ediţie a cărţii, *Puterea caragialiană* e capitolul care demonstrează, cu ilustrări elocvente, fascinaţia exercitată de creaţia lui I.L. Caragiale asupra cititorilor săi de ieri şi de azi, oferind chipului nostru o imagine ironică în care, privindu-ne, desluşim statura noastră reală, nefalsificată de orgolii vane sau de "prestigii" închipuite. Observând forţa purificatoare, kathartică a acestei fascinaţii caragialiene, exegetul constată că "puterea caragialiană deţine supremaţia datorită acestui electorat carnavalesc, longevitatea ei se întreţine din neaşezarea societăţii, a ceea ce tot scriitorul numeşte «strânsură de năvală», grămădire informă, confuză, haotică ".

Aşezând opera lui I.L Caragiale sub semnul "realismului ironic", V. Fanache exploatează nu doar semnificaţiile substanţei acestei creaţii, cât şi reflexele viziunii estetice a autorului *Scrisorii pierdute*: "Produs al realismului ironic, caragialismul reactivează îndată ce lumea în devenire se închipuie unică şi eternă, când normal ar trebui să fie «aşezată», dându-şi necesara măsură". Interpretare notabilă a operei lui Caragiale, cartea lui V. Fanache impune, în această a doua ediţie, augmentată, prin prestanţa ideatică şi, deopotrivă, prin elevaţia discursului critic, niciodată monoton, tern ori banal-echidistant, ci, dimpotrivă, asumându-şi expresivitatea şi savoarea unei identificări benefice cu universul complex al operei.

Un alt studiu critic al lui V. Fanache e cel intitulat *Bacovia sau utopia romantică*. Autorul pune într-o lumină nouă

poezia bacoviană, deschizând perspective inedite interpretării acestei opere de inepuizabilă complexitate şi profunzime. Premisa de la care porneşte criticul e viabilă şi de o limpede relevanţă; anume, cartea îşi propune să demonstreze "mutaţia produsă de Bacovia în evoluţia poeziei româneşti". Odată cu Bacovia, sugerează criticul, poezia românească părăseşte teritoriul iluzoriului şi al exerciţiului utopic, refuzându-şi orice demers mistificator şi privind cu un ochi de o luciditate necruţătoare realul. Universul bacovian se instituie astfel ca o "reţea de cercuri în mişcare şi în dispariţie, terifiantă reducţie la un punct inert". Trebuie observată coerenţa, organicitatea studiului, cartea propunând un univers autonom, bine articulat, ce postulează creaţia bacoviană sub specia unei adevărate lumi sufleteşti descrisă în extensiunea, dar şi în profunzimea ei.

Pornind de la imaginea cercului bacovian, care "polarizează lumea deposedată de orice noroc, abulică, desincronizată de ritmurile vieţii şi ale universului", exegetul fixează în simbolul plecării, mai precis al rătăcirii, starea definitorie a fiinţei bacoviene. Instinctul plecării nu se însoţeşte, însă, precizează autorul, de repere sigure, riguroase, care să faciliteze înaintarea; spaţiul e resimţit ca ostilitate, e un "spaţiu damnat", cu atribute infernale, ce nu favorizează plecarea, ci o transformă într-un periplu perpetuu stagnant, într-o istovitoare rămânere pe loc într-o "provincie pustie". Degradată în rătăcire, plecarea îşi pierde orice sens pozitiv ori utopic, e deposedată de orice exultanţă a sensurilor, mirajul departelui fiind asimilat unui coşmaresc "aici" de care poetul e incapabil să se desprindă. Rătăcirea preschimbă astfel în vertij şi confuzie orice relevanţă a sensurilor, căci "reprezentând un mers în labirintul eşecurilor succesive, această rătăcire în afara sensului validează pustiul prin pustiul lumii, omniprezenţa golului".

Traseul fiinţării şi al rostirii poetice se încheie o dată cu "întoarcerea la casa sicriu", element ce sugerează închiderea cercului fiinţei şi al sensului existenţial, conotând, aşadar,

reîntoarcerea la punctul inițial. Cercul ființei se închide tautologic asupră-şi, punctul terminus se suprapune punctului de plecare, excluzându-se în acest chip orice evaziune, orice înaintare sau desprindere de spațiul damnat al locuirii şi ființării. V. Fanache surprinde în fapt tocmai aceste aporii ale demersului ontologic şi poetic bacovian: "Casa se relevă nu ca o țintă, ci ca un irevocabil punct terminus, ea este paradoxalul teritoriu al nimicului destinat unui eu vid (…). Casa bacoviană apare ca un simbol al morții în dublă accepțiune: loc de trezire din starea larvară, în raport cu care moartea se instituie ca formă a increatului, la fel cum noaptea poate fi considerată increatul zilei, dar şi de sfârşit al vieții, când această casă primeşte însemnele de sediu al neantului. *A se întoarce*, *întoarcerea*, *întors* comunică în discursul poetului revenirea la neantul inițial". Iată aşadar că cercul ce închipuie existența bacoviană e un cerc al nimicniciei şi zădărniciei, un cerc regresiv şi tautologic, sinonim cu neantul, a cărui semantică se retrage în negativitate pură, lăsându-se tutelat de termeni negativi precum *nimeni*, nimic*, gol*, *pustiu*, *singurătate.*

Capitolul *Înfățişările căderii* pare a fi axul interpretării criticului. Pornind de la postulatul fundamental al discursului poetic decadent, acela al "existenței în cădere", criticul află în imaginarul bacovian "un absolut paradigmatic: lumea este cădere". E de ordinul evidenței, astfel, că majoritatea secvențelor lirice bacoviene sunt construite pe o axă a imaginilor ce se mențin într-o orientare declinantă, regresivă, fiind asociată unui semn negativ. Ființa poetică, precum şi discursul liric, se află sub auspiciile demonice ale căderii, ce transformă extazul ontic în martiraj, accentuând agresivitatea timpului şi instituind existența ca supliciu. Ținuta ascensională a imaginilor poetice – de întâlnit la romantici – se converteşte la Bacovia în declin şi vertij al negativității. Criticul surprinde cu acuitate a percepției întinsa gamă de manifestări a acestei teme a căderii, temă ce capătă în poezia bacoviană înfățişări plurale: "Alunecarea,

dispariția, curgerea, declinul, îngălbenirea, degradarea, pierderea de sine în alienare mută ori în nebunie rănită, scufundarea în «care toate adună», ca o groapă insațiabilă, sunt fețele (metaforice) ale aceleiaşi căderi, active pretutindeni, ca şi cum ar fi vorba de un numitor simbolizant comun al limbajului: tot ce se poate închipui în rostire se desfăşoară ca o ratare. Schema oricărei imagini urmează un traiect coborâtor, de la plânsul materiei la plânsul omului, de la galbenul devitalizant al frunzei la paloarea chipului, de la transcendența goală la eşecul relației cu celălalt".

Atitudinea fundamentală a eului liric bacovian nu mai constă, crede V. Fanache, în contemplarea lumii sub specia metafizicului, precum în cazul poeților romantici. Bacovia ar inaugura astfel în poezia românească un discurs ce-şi exprimă totala mefiență față de filosofie, față de conceptul arid, sterp, incapabil să surprindă dinamismul proteic al vieții. Dată fiind incapacitatea filosofiei de a explica în mod convingător rostul ființei umane într-un univers incoerent şi absurd, poetul află în modelul "omului concret", "al prozei de fiecare zi", recursul la luciditate, amprenta banalului şi a relativității, a reificării, într-o lume supusă, cum am văzut, damnării şi căderii.

Negativitatea imagistică şi ideatică a poeziei bacoviene e identificată şi în poemele cu alură erotică. Astfel, dacă în romantism figura feminină era învestită cu însemne utopice, cu mărci ale iluziei evocatoare, fiind plasată într-un spațiu al magiei perceptive şi al utopiei clipei, al transfigurării şi al detaşării de contingent, "poeziile bacoviene destinate iubitei (şi nu numai ele) sunt tablouri ale căderii de afară şi ale căderii lăuntrice, imagini ale unui eros terorizat de spectrul morții". Sugestivitatea fascinatorie a erosului bacovian stă sub semnul aceleiaşi damnări, al aceluiaşi declin ontologic ce marchează toate gesturile eului liric. Scenariul erotic se identifică adesea cu ecoul "serenadelor funebrale" ce "transfigurează de la un capăt la altul separația esențială – fără întoarcere – dintre «el» şi «ea»,

destrămarea tragică a cuplului, apărută în mişcarea nesincronică a timpului individual devorator".

Concluzia cărții ni-l înfățișează pe Bacovia ca pe un poet ce se desprinde de visarea romantică, asumându-şi ruptura de iluzie sau de "himera simbolului învestit cu puterea de a sugera misterul cosmic". Poezia bacoviană renunță la beneficiile mirajului existențial, dobândind un statut tragic şi împingând energia anxietății înspre "asimilarea metafizicului cu neantul" şi a absolutului cu plumbul – element negativ, simbol al morții şi mineralității. Criticul precizează, astfel că "ceea ce îl separă pe Bacovia de utopia romantică stă în faptul că în textul său nu se întrevede salvarea (redempțiunea) nici în viață, nici în moarte, lipseşte magicul tărâm compensatoriu, indiferent că el s-ar numi trecut sau spațiu oniric, cosmos, istorie ori eros".

Mircea Muthu

Preocupările de critică şi de istorie literară ale lui Mircea Muthu s-au cristalizat în jurul câtorva teme fundamentale: spiritul sud-est european şi reflexele sale literare, raporturile dintre artele plastice şi literatură, meditația asupra condiției literaturii şi a criticii literare etc.

Din această perspectivă, cărțile sale (*Orientări critice, Literatura română şi spiritul sud-est european*, *La marginea geometriei*, *Permanențe literare româneşti din perspectivă comparată*, *Alchimia mileniului*, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, *Cântecul lui Leonardo*, *Călcâiul lui Delacroix* etc.) au izbutit să dea contur unui profil critic cu trăsături inconfundabile, de o netăgăduită originalitate şi distincție, marcat de austeritate a ipotezelor şi de elevație a frazării. Mircea Muthu şi-a orientat eforturile spre câteva probleme esențiale, pe care le-a asumat cu obstinație şi rigoare, identificând cu subtilitate semnificațiile şi implicațiile cele mai insesizabile ale creațiilor literare ori ale unor fenomene artistice.

Impunând în cercetarea critică de la noi termenul de "balcanism literar", Mircea Muthu l-a privit din perspectivă comparată, chiar dacă demersul său nu s-a rezumat deloc la delimitarea unor noțiuni de ordin general, la identificarea unor analogii şi corespondențe între fenomene sau opere literare, ci s-a aplicat, cu egală rigoare şi asupra *concretului*, criticul recurgând la analiză ca la un corolar necesar al privirii sintetice, al generalizării. În fond, Mircea Muthu este, în ciuda constantelor sale preocupări de teorie literară şi de estetică, un *aplicat*, în măsura în care, pentru exeget, contactul nemijlocit, permanent cu textul posedă neîndoielnice virtuți anteice. Criticul resimte, astfel, cu o oarecare nostalgie secretă sau cu nedisimulată fervoare nevoia de a-şi asuma opera literară în straturile sale cele mai subtile, mai greu de sesizat, pentru că, în

fond opera e cea care verifică şi justifică intuiția exegetului, recursul la concretitudinea textului fiind presupus ca o necesitate permanentă. De aceea, pentru Mircea Muthu conceptul de "balcanism literar" nu îşi consumă dinamismul semantic în pură generalitate, ci se găseşte încorporat în operă, în structura intimă a fenomenului literar, în teme şi motive recurente, cu analogii şi deschideri fecunde.

Balcanismul românesc e înțeles de către exegetul clujean ca un concept-cheie, capabil să absoarbă în articulațiile sale teoretice specificul culturii şi literaturii noastre. De asemenea, cercetătorul clujean a observat şi comentat, nu de puține ori, multiplele conexiuni, relații şi apropieri între Orient şi Occident care s-au manifestat în cultura noastră. În legătură cu personalitatea lui Nicolae Iorga, de pildă, Mircea Muthu remarcă "*înclinarea firească a spiritului nostru* spre luminile Occidentului*, fără să nege însă rolul Orientului*".

Apetența lui Mircea Muthu pentru analiza eficientă (dar deloc suficientă, adică închisă în tipare prestabilite), pentru studiul aplicat, pasiunea sa pentru concretul operei literare se regăsesc şi în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului.* În *Preambul*, Mircea Muthu simte nevoia să-şi justifice efortul, mai ales prin puținătatea exegezelor rebreniene cu adevărat reprezentative. Paginile lui Mircea Muthu nu au doar ambiția de a-l privi pe Rebreanu dintr-un unghi inedit, *altfel*, ele îşi propun şi să verifice, în perimetrul unei opere clasicizate, supusă tuturor poncifelor receptării, măsura în care Rebreanu e un autor modern, un scriitor a cărui creație conține indici fermi de actualitate, în condițiile în care justificarea perenității operei presupune "depăşirea stadiului cu precădere elogiativ în actul de a celebra un mare scriitor".

Cartea lui Mircea Muthu îşi are punctul de plecare în ideea conform căreia "afirmarea sinelui (…) traduce, la modul întrucâtva compensatoriu, aceeaşi năzuință de a edifica rotund într-un univers supus fragmentării". Or, această "afirmare a

sinelui" își află concretizarea în mărturisirile lui Rebreanu, ce alcătuiesc "punctul de convergență dintre teoreticianul sui-generis, scriitorul, animatorul cultural și omul Rebreanu". De altfel, receptarea critică comună a încetățenit, într-un anume sens, imaginea unui Rebreanu scriitor de o mare forță narativă, adevărată natură epică, și în mai mică măsură reflexiv. Mircea Muthu recuperează opera lui Rebreanu într-o ipostază dual: aceea ficțională și cea reflexivă și confesivă – ipostaze aflate într-o certă relație de complementaritate. Postura de teoretician a scriitorului nu poate fi, desigur, neglijată, pentru că opera propriu-zis de ficțiune e dublată, însoțită mereu de mărturia explicativă, de documentul teoretic complementar. Mircea Muthu subliniază, de altfel, cu îndreptățire, că mărturisirea însăși conține, diseminate în structurile ei, *confesiunea propriu-zisă*, *elementul de poietică* și *noțiunea de teorie literară*.

Criticul subsumează opera lui Liviu Rebreanu unei categorii estetice fundamentale: aceea a *organicului*, element către care converg, cu semnificativă recurență, liniile de forță semantică ale mai tuturor creațiilor sale. "Categorie suverană", cum observă criticul, organicul nu e identificat doar la un palier al operei lui Rebreanu, spre exemplu la nivelul creațiilor de ficțiune; dimpotrivă, "ca și concept însă organicul este multiplu etajat, el are statut de imanență atât în epica exemplară traversată de suflu epopeic, precum și în concepția despre artă a scriitorului ce conturează clasica, balzaciana imagine a creatorului demiurg".

Conceptul organicului este, apoi, urmărit, într-o demonstrație pe cât de convingătoare pe atât de riguroasă, în celelalte capitole ale lucrării lui Mircea Muthu, ce se ocupă de *Jurnalul și de poietica creației*, "*Centrul" și "corpul sferoid"*, de *Incipitul și mutațiile prozei: epopeic/ romanul realist/ proza modernă* sau de *Fețele tragicului (eu istoric/ eu mitic)* etc. Pământul este, cu totul îndreptățit, considerat "expresie ontologică a *organicului*", un centru pulsatoriu care determină în

chip hotărât atât narațiunea, cât şi destinele personajelor; pământul, subliniază exegetul, "nu e fixație şi nici doar «glas simbolic», ci realitate zguduitoare aşa cum e, polarizând adică voințe şi provocând puternice seisme sociale".

Foarte seducătoare, deşi oarecum discutabilă, se vădeşte aserțiunea lui Mircea Muthu conform căreia opera lui Liviu Rebreanu e o expresie abreviată a înseşi evoluției realismului critic, după cum ruptura dintre perioada de creație finalizată cu *Răscoala* (1932) şi faza ce greavitează în jurul *Gorilei* (1938) semnifică mai puțin istovirea capacității creatoare a scriitorului, cât "starea de criză intrinsecă romanului de factură realistă din primele decenii ale veacului XX".

În această conjunctură de criză, într-o epocă dominată de un impuls centrifugal şi entropic, guvernată de principiul omniprezent al fragmentarului, Rebreanu caută să mențină o anume coeziune a elementelor, să confere o garanție (ce seamănă foarte mult însă cu o iluzie) de stabilitate efemerului şi destrămării – embleme ale acelor decenii. Organicul se transformă astfel "din axiomă în deziderat, fiind reafirmat estetic, fie prin menținerea – cu orice preț – a coeziunii psihologice a personajelor, fie prin soluțiile compensative de natură formală, abreviate în conceptul-imagine de «corp sferoid». Afirmarea iar apoi dezagregarea organicului, ce nu mai e regăsit decât ca soluție estetică, traduc şi un alt fenomen; anume că proza lui Rebreanu ilustrează, în mic, evoluția prozei europene: de la spiritul epopeic la romanul de tip realist iar apoi la proza modernă".

Relația dintre *om* şi *pământ* ("contracarată progresiv de nebuloasa şi dinamica «lume de mâine», cu ilustrarea sa în *Gorila*"), translația de la afirmarea cu obstinație a unității lumii la hybrisul social şi individual mărturisesc această stare de criză la care scriitorul e martor şi participant, această trecere "de la monolitic spre fragmentar" pe care o sesizează, cu perfect aplomb, Mircea Muthu în evoluția operei rebreniene.

În această privință, *Lauda țăranului român*, discursul de recepție la Academia Română nu este decât o formă de reprezentare teoretică a conceptului de totalitate, de organic, ale cărui semnificații îşi pierduseră ponderea şi eficiența, căci "totalitatea fusese pusă deja sub semnul întrebării, faptul fiind certificat de deplasarea perceptibilă, de la respirația epopeică şi obiectivarea în tradiție realistă din primul roman la articulările din proza ulterioară, centrate pe radiografierea unor cazuri de conştiință".

Studiul "tipologic" al lui Mircea Muthu e unul substanțial. Fascinația ideatică se sprijină mereu pe o solidă argumentare iar conceptele sunt delimitate şi definite cu rigoare analitică şi aplicație interpretativă. *Liviu Rebreanu şi paradoxul organicului* e o carte ce întregeşte bibliografia critică rebreniană, o carte de o neîndoielnică fascinație a ideii şi limpezime a expresiei critice.

Critic şi teoretician literar riguros, sobru în expresie şi măsurat în aprecieri, Mircea Muthu poate fi cu greu surprins în afirmații hazardate, care să nu aibă girul de necontestat al textului, ori acoperire în concretitudinea operei. O serie întreagă de studii şi eseuri impun o privire atentă a raporturilor şi convergențelor multiple dintre plastică şi literatură, autorul urmărind momentele de interferență, de intersecție ale acestor moduri de comunicare artistică într-un fel consubstanțiale întrucât "arta literară şi cea plastică s-au născut din trunchiul comun al creativității umane".

În ansamblul creației lui Mircea Muthu, efortul sintetic, implicat în preocupările sale de estetică şi literatură comparată se îmbină cu exercițiul analitic de o incontestabilă pregnanță şi competență, opera sa critică primind astfel o conformație unitară în ciuda diversității ei.

Mircea Popa

Exercițiul criticii literare trebuie să își extragă temeiurile şi semnificațiile dintr-o netă conştiință a adevărului şi a binelui moral, valori în afara cărora orice mod de a citi/ interpreta o operă literară are un aspect calp, compromițându-se în modul cel mai vădit. Rigoarea şi precizia formulărilor, respectarea literei şi a spiritului textului operei, evaluarea fenomenelor literare în funcție de contextul social-istoric care le-a generat – sunt dimensiunile pe care trebuie să şi le asume orice critic şi istoric literar onest, conştient de responsabilitățile etice şi etstetice care îi revin.

De la aceste exigențe metodologice pare a porni şi demersul critic al lui Mircea Popa, autor al unor importante lucrări de istorie şi critică literară (*Ilarie Chendi*, *Spații literare*, *Ioan Molnar Piuariu*, *Tectonica genurilor literare*, *Octavian Goga*, *Între colectivitate şi solitudine, Convergențe europene, Estuar* etc.). Laurențiu Ulici rezumă şi defineşte astfel profilul critic al lui Mircea Popa: "Istoric literar de formație tradițională, încrezător în factologie, pe care o cultivă în compoziții narative, bun colecționar şi reordonator de opinii curente, Mircea Popa s-a ilustrat în special ca autor de monografii, gen «viața şi opera», dedicate câtorva scriitori transilvăneni de notorietate şi valoare diferite, unitare prin echilibrul atitudinii față de subiect şi, mai ales, prin probitatea documentară şi modestia inițiativelor personale de interpretare".

Viziunea critică a lui Mircea Popa nu se remarcă, poate, atât prin apetența interpretativă, prin fervoare analitică sau prin voința de a răsturna ierarhiile prestabilite. Dimpotrivă, vocația recuperatoare a istoricului literar pare a se manifesta printr-o conştientă estompare a elanului exegetic în favoarea consemnării unor date inedite ale istoriei literare, într-o scriitură sobră, mai aproape de concizia notației decât de acoladele afective ale criticii impresioniste. Valorificarea superioară a documentului, extrem de pregnanta "priză" la concretul operei

sau recursul la biografia scriitorului cercetat, asumata anticalofilie a expresiei critice – sunt reperele ce definesc, cu cei mai mari sorți de adevăr, profilul acestui critic şi istoric literar. Investigațiile lui Mircea Popa, minuțioase, uneori prea aride, mereu riguroase, recuperarea unor documente mai puțin cunoscute au la bază o concepție estetică viabilă şi coerentă, ce ordonează în profunzime eforturile cercetătorului literar. Astfel, în *Argumentul* la *Tectonica genurilor literare*, Mircea Popa precizează cu pertinență că "Important este că, depăşind «punctul mort» al oricărei cercetări critice, trebuie să împingem cercetarea literară într-o direcție fertilă, să ajutăm în mod efectiv cititorul să vadă mai limpede şi mai departe". Această "direcție fertilă" pe care o preconizează istoricul literar se întemeiază pe trasarea unui contur ideal al operei, prin intermediul contextualizării acesteia, al punerii ei într-o relație fertilă cu tradiția, cu istoria sau cu celelalte opere ale unei anumite epoci literare. Legăturile multiple dintre *prezent* şi *trecut*, dintre tradiție şi inovație, dintre operă şi publicul receptor sunt, de altfel, expuse în acelaşi *Argument* într-o formulare pe cât de concisă pe atât de fermă: "Destinul unei opere valoroase este de a se împlini şi realiza în public, în actul circulației, în impactul cu cititorul. Ea vine dintr-o tradiție, se leagă de o linie a strămoşilor, dar instituie norme şi relații noi, chiar dacă nu întotdeauna detectabile la prima vedere".

Demersul cercetătorului are o mişcare oarecum "centripetă", întrucât se procedează de cele mai multe ori prin apropieri succesive de opera literară; abia după definirea şi descrierea minuțioasă a *contextului* creației, cercetătorul circumscrie, atent, cu rigoare, fără excese metodologice sau analize fastidioase, *textul* propriu-zis. Efortul de restituire estetică şi de valorificare critică sau istorico-literară a unor figuri de mai mică sau mai mare anvergură este întotdeauna lăudabil. Profilul lui Ilarie Chendi se conturează, de exemplu, prin acumularea unor trăsături desenate cu pregnanță caracterologică,

ce sfârşesc prin a particulariza portretul şi acţiunea criticului sămănătorist: "Mişcându-se în general în cadrele sămănătorismului, criticul a fost, pe cât posibil, un promotor al tuturor valorilor reale ale timpului său, un analist fin şi perspicace al multora din operele contemporanilor, asupra cărora a dat verdicte demne de luat în considerare. Revistele pe care le-a condus, ca şi cronicile adunate în volume conţin numeroase dovezi de acest gen, căci acţiunea sa de stăvilire a non-valorilor îşi avea o singură raţiune interioară: aceea de a lăsa calea liberă dezvoltării artei autentice".

În monografia consacrată lui Octavian Goga, cele opt capitole structurează un demers suficient de coerent, nu lipsit de unele nuanţări analitice. Aici, după observaţia lui Victor Felea, "Mircea Popa întreprinde o lectură modernă a poeziei lui Goga, situând-o atât în orizontul naţional cât şi în cel universal, realizând cu finețe trăsăturile care îi conferă perenitate, convocând un bogat repertoriu de opinii critice, de idei teoretice în sprijinul opiniilor sale ferme şi nuanţate". Articolele de istorie literară din *Spaţii literare*, *Tectonica genurilor literare*, *Estuar*, *Convergenţe europene* au o deschidere ideatică şi metodologică mult mai amplă; aici, istoricul literar nu se rezumă la actul strict de restituire şi valorificare a documentului, ci îşi asumă o mult mai decisă ţinută interpretativă, comentând, adesea cu îndreptăţire, opere aflate într-un nemeritat con de umbră sau scriitori pe nedrept căzuţi în uitare. Studiile de istorie literară despre exegeza lui Nicolae Iorga, despre Victor Papilian, V. Beneş, Oscar Lemnaru sau Octav Şuluţiu sunt, prin densitatea informaţiei şi onestitatea valorizării documentare, dar şi prin tentaţia analizei corecte, verosimile şi, pe de altă parte, semnificative pentru disponibilităţile şi resursele autorului.

Istoric literar ce practică o "critică de factură contextuală" (Victor Felea), Mircea Popa este, după expresia lui Dan Culcer, unul dintre acei cercetători "care ştiu găsi şi valorifica superior documentele inedite", pentru care *opera*

reprezintă instanța ce se cuvine apreciată nu doar *în sine*, în imanența sa estetică, ci şi în funcție de contextul ce a generat-o.

I. Cheie-Pantea

Aparent, cartea lui Iosif Cheie-Pantea *Repere eminesciene* (1999) are o structură eterogenă, pornind chiar de la titlul – aluziv şi mai curând generalizant şi continuând cu cele şase studii ce o compun (*Eminescu şi Weltanschauung-ul romantic*, *Istoria ca scenariu tragic*, *Omul şi dimensiunea transcendenței*, *Neantul divin*, *Ipostaze ale spiritualizării erosului*, *Moartea ca negativitate vitală*). În fapt, însă, la o lectură mai atentă a volumului constatăm legăturile şi filiațiile secrete dintre studii, aflăm un fir tematic şi metodologic ordonator al interpretărilor, revelându-ni-se, atât ca intenție, cât şi ca realizare, un demers exegetic unitar şi coerent, structurat pe ideea caracterului romantic al operei eminesciene.

Primul studiu din carte este consacrat raportului dintre creația lui Eminescu şi viziunea despre lume a romanticilor. Aici, interpretarea lui I. Cheie-Pantea are, în chipul cel mai lămurit, un substrat polemic, criticul trebuind să aprecieze, sancționând unele exagerări precedente, *cât* şi *ce* anume a absorbit în textura operei sale Eminescu din ideile şi toposurile romantismului şi câtă substanță proprie, inalterabilă şi impermeabilă la influențe e de aflat aici. "Nu e deloc rău, notează de pildă exegetul, dacă interpreții sunt în dezacord asupra filosofiei din *Luceafărul*, să zicem, dar e îngrijorător când constați că ei fie văd în gândirea lui Eminescu o substanță de împrumut, fie o absolutizează minimalizând ori negând de-a dreptul valoarea şi semnificația relațiilor ei cu izvoare sau modele străine".

Demonstrația criticului, pe cât de simplă, pe atât de convingătoare, infirmă atât teza importului masiv de ideație filosofică de sorginte romantică, ce pune în plan secund originalitatea lui Eminescu, cât şi exacerbarea – lipsită de argumente viabile – a naturii poetice eminesciene în afara influențelor şi ecourilor exterioare. Soluția acestei probleme e găsită de I. Cheie-Pantea în considerarea operei eminesciene ca un spațiu de rezonanță privilegiat, în care se întâlnesc ideile

romantismului european (mai ales german) cu propensiunea *firească*, s-ar spune, a lui Eminescu pentru aceste intuiții ("Într-o astfel de viziune critică opera eminesciană nu mai e văzută ca un depozit de materiale împrumutate, ci ca un athanor uriaş în care acestea sunt retopite până la totala lor transfigurare şi integrare în materia gândirii poetului").

"Metabolismul" acesta, care permite sinteza unor idei, teme sau motive de o evidentă diversitate s-ar explica, sugerează I. Cheie-Pantea, atât prin elementele "imponderabile" care determină structura personalității creatoare, cât şi prin faptul că eul artistic e modelat, în straturile sale de profunzime, de o "matrice stilistică", în termeni blagieni, care va impune câteva coordonate esențiale ale romantismului (lumea ca întreg armonios, contopirea cu firea, fiorul metafizic etc.). Criticul constată astfel existența unui "fond aperceptiv pe care romantismul german, catalitic, îl va stimula să irumpă în jerbe strălucitoare de poezie şi cuget, fără să-i ştirbească originalitatea, dimpotrivă, subliniindu-i-o. Şi, totodată, să înțelegem, cum scrie Zoe Dumitrescu-Buşulenga, de ce poetul român, încă înainte de a fi luat contact efectiv cu romantismul, îi trăise marile intuiții «ca pe nişte porniri fireşti»".

Considerații demne de interes sunt efectuate cu privire la tema *istoriei*. Devenirea istorică e percepută de poet din perspectiva tragicului. Criticul precizează, însă, că, în ceea ce priveşte "pesimismul" lui Eminescu, de care exegeza eminesciană a făcut atâta vorbire, acesta nu este unul, să zicem, abstract, generalizant ori "cosmic", desprins de realitate şi de epocă istorică, ci, dimpotrivă, e unul generat de tarele sociale ori de morbul temporalității ("La Eminescu nu avem însă de a face cu un asemenea «pesimism cosmic», poetul nostru, în general, gândind *răul* în sfera temporalului, a istoriei, chiar şi atunci când îi extrapolează valoarea la dimensiunile întregii deveniri a umanității, ca în *Memento mori*, sau când face din el principiul fundamental al existenței, ca în *Andrei Mureşanu*, afirmând că

istoria întreagă n-ar fi altceva decât necontenita desfăşurare a răului").

Eminescu a fost, însă, atras cu neobosită râvnă a cugetului său poetic şi de relaţiile dintre fiinţa umană, perisabilă în alcătuirea ei, şi transcendenţă. Câtă libertate şi câtă determinare se află în gesturile omului, câtă umilinţă în faţa absolutului inalterabil şi cât orgoliu al gândirii ce caută să se situeze pe sine într-un univers mereu inconstant şi părelnic – sunt întrebări încifrate în mai toate poemele de tentă filosofică ale lui Eminescu. Asumarea adevărului şi a limitelor propriei condiţii prin interogaţia lucidă conferă, poate, cum presupune chiar poetul, grandoare fiinţei umane, aşa precară şi supusă disoluţiei cum este. I. Cheie-Pantea crede chiar că întreaga creaţie a lui Eminescu n-ar fi decât o repetată, reînnoită întrebare prin care se încearcă descifrarea esenţei fiinţei şi a universului: "Opera lui Eminescu mărturiseşte pe deplin acest adevăr; înfăţişându-ni-se ca o continuă întrebare, ea realizează astfel esenţa poeziei din totdeauna, care nu consistă în formularea unor răspunsuri fatal limitative şi deci mortificante, ci într-o permanentă şi fecundă deschidere, o vie nelinişte a spiritului, graţie interogării".

Evident că, aflat în faţa unei transcendenţe ce refuză să se reveleze, poetul resimte acut eşecul său în ordinea trăirii şi a cunoaşterii, într-o ambiguitate de impulsuri ce fac parte din recuzita temperamentală a romantismului. "Damnaţia absolutului", cum o numeşte I. Cheie-Pantea are ca efect şi o "distanţare" a poetului de sensibilitatea romantică, în măsura în care Eminescu îşi configurează o adevărată mitologie a nihilismului, prin care se recunoaşte absenţa Divinităţii, în versuri precum: "E ca şi când/ Soarele ar apune pentru totdeauna/ Şi lumea-ar rămânea în întuneric/ Etern. Se pare/ Că cerul e-un palat de imperator/ Deşert pustiu – căci Dumnezeu e mort". În aceste condiţii, Eminescu mizează mai cu seamă pe o cunoaştere apofatică, de sens luciferic, în terminologia lui Blaga,

prin care încordarea gândului transformă percepția în revelație: "Suprimarea absolutului ar fi provocat desigur o extraordinară tensiune a spiritului; acesta, prăbuşit în noaptea materiei, s-ar fi zvârcolit în neputința-i până ce strigătele de spaimă şi disperare ar fi zguduit, ca la Arghezi, lumea din temelii. Eminescu nu ajunge până la delirul unor astfel de stări copleşitoare, ce întunecă adesea viziunea marilor poeți moderni, dar revelația negativității absolutului îl impune incontestabil printre înaintaşii lor de geniu".

Remarcile pertinente despre "ipostazele spiritualizării erosului" ca şi observațiile privitoare la ideea morții văzută ca "negativitate vitală" întregesc un tablou interpretativ coerent şi armonios articulat, în care spiritualitatea poetică eminesciană are un desen lămurit şi lămuritor.

Dan Mănucă

Un “eseu asupra imaginarului poetic eminescian” sub titlul *Pelerinaj spre ființă* ne propune Dan Mănucă. Ambiția eseului – declarată, de altfel – este de a investiga componentele universului poetic eminescian nu dintr-o perspectivă statică, eleată, ca pe o entitate integratoare lipsită de dinamism, ci, dimpotrivă, dintr-un unghi al diacroniei, încercându-se elucidarea evoluției acestor componente.

Criticul distinge, în evoluția imaginarului eminescian, trei etape (sau cercuri) ce mărturisesc neîncetatul efort al poetului spre ființă, prin desprinderea de contextual şi referențial şi reculul în intimitatea personalității sale creatoare. Primul cerc pe care îl delimitează Dan Mănucă e cel al *destinului*, în care “se produce desprinderea din contingent, după ce i-au fost explorate, cu minuție, toate ofertele. Eminescu realizează curând că ruperea de accidentul conjuncturii nu are loc aşteptând producerea unor evenimente, pentru a le exploata apoi în scopul propus”. Exegetul subliniază însă că aflarea esenței individului nu se produce decât dacă acesta se implică în eveniment, asumându-şi riscurile şi consecințele acestuia. Cel de al doilea cerc al imaginarului liric eminescian e acela al “legendei”, prin care se realizează detaşarea eului liric de istorie şi răsfrângerea sa în propria alcătuire. În această etapă a evoluției sale expresive şi tipologice, “Eminescu îşi construieşte lumea numai din problematizări al căror punct de plecare şi a căror țintă este doar această lume”. De remarcat că acest al doilea cerc configurează, cum precizează criticul, un univers autonom, în timp ce “insul devine tot mai mult el însuşi, cunoscându-se prin legenda pe care şi-o creează”.

În sfârşit, al treilea cerc ce dă contur creației eminesciene e cercul ființei, el definind o “interiorizare esențializată”. În cadrul acestei etape a ontologiei poetice eminesciene se produce, cum demonstrează, cu destulă pertinență, Dan Mănucă “o înfruntare dramatică pentru dobândirea şi păstrarea unicității, realizată prin respingerea brutală a conjuncturalului şi prin

închiderea în universul propriu, din ce în ce mai sever apărat. Acum, insul trăieşte doar prin provocările pe care şi le aruncă lui însuşi, ignorând exteriorul. Trăieşte exultanţa unui *amor fati*, pe care îl întreţine iluzia că *fatum*-ul este tot o creaţie a lui".

În viziunea lui Dan Mănucă, acest "pelerinaj" spre fiinţă, care este, în toată desfăşurarea sa polimorfă, creaţia eminesciană, se derulează treptat, într-o încordare a gândului poetic şi a viziunii, dar şi din perspectiva confruntării unor simboluri cu încărcătură ontologică, simboluri ce se configurează, după expresia exegetului, "după o schemă păstrată de-a lungul tuturor etapelor".

Această dramă a "cunoaşterii şi autocunoaşterii" e definită şi în dialogul eului liric cu feminitatea; această configuraţie simbolică e denumită de Dan Mănucă "iubirea interzisă" şi joacă un rol esenţial în definirea de sine şi în confirmarea existenţială a subiectului liric. De ce a numit, însă, criticul drumul spre căutarea fiinţei *pelerinaj*? Poate că nu doar pentru aspectul ciclic al instaurării şi restaurării unui model cu caracter ritualic, ci, mai ales "pentru a-i sublinia, cum precizează autorul cărţii, dimensiunea complexă. Nu este o trăsătură mistică, nici descindere în ins a unui sens exterior. Este însă un proces sacru, deoarece insul se preţuieşte pe sine cu asupra de măsură. Este, apoi, un proces iniţiatic, în decursul căruia insul învaţă să-şi caute unitatea primordială, distrusă în clipa în care el s-a desprins de cosmos. În acest sens, Eminescu atestă ruptura profundă pe care societatea modernă a provocat-o în om. Eminescu este cel dintâi scriitor român care se aruncă în explorarea prăpastiei după ce a renunţat, în prealabil, la sprijinul celorlalţi".

Dan Mănucă crede, poate cu temei, că "pelerinajul spre fiinţă" presupune modelarea unor ritualuri ontologice şi gnoseologice proprii, prin intermediul cărora subiectul liric devine capabil să afle un "adevăr individual". *Adevărul* nu e, însă, la Eminescu, o simplă adecvare a gândirii la relieful,

adesea contorsionat, al realității, ci mai curând o transfigurare a universului prin intermediul credinței, pentru că, notează exegetul, "treptele pelerinajului sunt atât pământeşti, cât şi cosmice, atât istorice, cât şi legendare, atât laice, cât şi religioase".

Pe de altă parte, "pelerinajul spre ființă" pe care îl imaginează Dan Mănucă drept traseu definitoriu al imaginarului eminescian în căutare de sine presupune şi un perpetuu efort de *inițiere*. Există, în acest fel, câteva ipostaze bine definite ale inițiatului: în prima etapă, Novicele, apoi Discipolul şi, în a treia etapă, Hyperion, având, fiecare, câte o instanță tutelară (Călăuza, Magul, Bătrânul). E vorba, evident, de ipostaze succesive ale aceluiaşi efort al individului de a-şi căuta cu fervoare rădăcinile ontologice, de a-şi regăsi sinele mai adânc, într-o lume descentrată, supusă determinismelor timpului şi convulsiilor istoriei. Perspectiva pe care o enunță Dan Mănucă asupra imaginarului eminescian e, fără îndoială, una evolutivă, diacronică, cum, de altfel, recunoaşte şi autorul: "omul poetic eminescian a creat un imaginar extrem de dinamic şi de grav. Totodată şi solemn, pe măsură ce se apropie de ultimul cerc. De la o etapă la alta se trece febril, cu aviditatea asumării unor experiențe-limită. Prin chiar acest caracter, ele pregătesc o evoluție înfrigurată; sau, cum scrie Eminescu însuşi, «un pelerinagiu din ființă-n ființă»".

Cartea lui Dan Mănucă *Pelerinaj spre ființă* ne propune un model de interpretare şi de lectură a imaginarului poetic eminescian cu destui sorți de adevăr exegetic, în măsura în care presiunea modelului asupra făpturii operei nu devine prea constrângătoare.

Cornel Moraru

Cornel Moraru promovează o critică așa-zicând empatetică, în care "identificarea" se transformă într-o operațiune pur intelectuală iar detașarea contemplativă se

preschimbă într-un corolar necesar al comuniunii empatice cu opera. Avem a face, în paginile de critică literară ale lui Cornel Moraru, cu o tehnică de interogație a textului literar în care investigația critică e susținută şi de un solid fundament filosofic. "Întâlnirea cu opera" presupune, aici, şi un ritual al translației din domeniul concret-formal al operei într-un spațiu al ideației ce legitimează efortul artistic, conferindu-i dimensiunea autenticității. Din acest motiv, voluptatea pe care o bănuim în unele aserțiuni este mereu corectată de parametrii lucidității ce impun privirii critice o necesară obiectivare, o echidistanță optimă față de "obiectul" estetic. În fond, se poate spune şi că identificarea empatetică şi detaşarea contemplativă, parametrii criticii lui Cornel Moraru, se află sub semnul unei benefice complementarități.

Din această dispunere ambivalentă a judecății critice, o dată sub semnul detaşării, altă dată în registru oarecum afectiv reiese şansa unei deschideri interpretative măcar adecvate, în finalitățile şi rezultatele ei. Primele cărți ale criticului, *Semnele realului* (1981) şi *Textul şi realitatea* (1984) puneau în scenă, implicit ori explicit, o concepție critică mai mult decât comprehensivă (nu însă şi concesivă), ce instituie textul ca instanță tutelară a actului interpretativ dar care, în acelaşi timp, mediază între structurile autentice ale operei şi referentul extratextual. Rezumând această relație biunivocă, de textualizare a realității, dar şi de "obiectivare" a textului, Cornel Moraru observa: "O susținută experiență a lecturii critice ne obligă să nu separăm niciodată textul de realitate. Aspirația noastră mai veche de a investiga «semnele realului» se întemeiază pe convingerea, deloc gratuită, că se poate vorbi la fel de bine şi de o «realitate a semnului». Textul şi realitatea ni se revelează de fiecare dată ca inseparabile. Dacă între ele mediază totuşi ceva, cu siguranță aceasta e numai valoarea".

Obsesia credibilității e un titlu revelator pentru concepția autorului. Pornind de la observarea interesului crescând pentru

jurnal şi confesiune, interes născut din "nevoia de sinceritate şi credibilitate auctorială", criticul e interesat de acest "mit" al credibilității, de această obsesie a autenticității ce a animat numeroşi scriitori din epoci şi generații dintre cele mai diferite. Remarcând ambiguitățile pe care le presupune relația atât de contradictorie dintre realitate şi ficțiune ("nevoia de exactitate şi transparență duce la o ambiguitate şi mai profundă, statornicind parcă definitiv: realitatea ca ficțiune şi ficțiunea ca realitate"), autorul precizează, totuşi, relația de complementaritate dintre cele două domenii: "realitatea nu este un zero al ficțiunii şi nici ficțiunea nu este un zero al realității. Între cele două aspecte distincte ale Realului nu se află niciodată neantul. Ambele sunt constitutive relației ontologice primare, relației de geneză, de conaştere, mascată cel mai adesea de intertextualitate. Noi am prefera să folosim aici conceptul de «intercorporeitate» în sens fenomenologic. Ni se pare a fi mai aproape de raportul de natură sinergică, de întreţesere desăvârşită şi de reversibilitate al celor doi termeni, care reprezintă de fapt o entitate unică paradoxală".

Criticul e de acord că proza românească contemporană se defineşte tocmai printr-o astfel de resuscitate a valorilor interiorității, în sensul în care viața eului capătă valoarea şi ponderea unui document (auto)biografic ce are rolul de a autentifica experiența scripturală. Distincția literatură/ nonliteratură devine, în acest mod, mult mai suplă, în măsura în care "viața autorului este chiar scrierea acestei vieți, iar faptul devine un argument de credibilitate în însăşi ordinea actului de creație". "Scrierea cu sine", inserarea în structurile textului a înseşi fluidității vieții, devin efigii ale interesului pentru document, pentru autenticitatea trăitului, pentru registrul epic al transparenței şi credibilității. Legitimarea jurnalului ca literatură suscită criticului observații dintre cele mai pertinente: "În orice împrejurare s-ar afla, autorul ne propune o experiență unică a realului, întreprinsă de unul singur, dar resimțită ca pentru toți. Împotriva procedeului distorsionării vieții şi mai ales a unor

tehnici de ambiguizare excesivă a realului, acest gen de scrieri reprezintă o formă destul de eficientă de adecvare la normalitate, la firesc".

Operele selectate de Cornel Moraru în sprijinul tezei "obsesiei credibilității" sunt reprezentative. Fie că e vorba de Augustin Buzura, Gabriela Adameşteanu, Gheorghe Crăciun, Norman Manea, Marin Mincu, Mircea Horia Simionescu, sau de Gheorghe Grigurcu, Mircea Martin, Eugen Negrici, Octavian Paler ori Marian Papahagi – se poate constata consecvența cu care criticul decupează şi interpretează substanța textelor din unghiul valențelor autenticității, figură tematică privilegiată aici.

În comentariul romanului *Refugii*, de pildă, e remarcată pasiunea scriitorului pentru confesiunea netrucată, ce legitimează epicul ca document al vieții sufleteşti: "O astfel de proză e în egală măsură confesiune subiectivă şi explorare detaşată a existenței sociale din afară, monolog interior şi scenariu al lumii construit metodic din instituții şi simboluri reprezentative. Atracția pentru coşmarul conştiinței traumatizate constituie formula ireductibilă a prozatorului, adept în continuare al romanului politic de factură psihologică". "Radicalitatea etică" e, aici, garanția autentificării "pactului romanesc", e expresia translației sale înspre "pactul autobiografic". De altă parte, "ritualul povestirii intertextuale", identificat în creația lui Mircea Horia Simionescu, conferă ficțiunilor acestui autor prerogativele trăitului, întrucât "confruntând realitatea vieții cu ficțiunea literară, ni se revelează în cele din urmă în paginile scrise *realitatea ficțiunii*".

O modalitate pregnantă de percepție a realului e găsită şi în proza lui Mihai Sin. E subliniată aici "intransigența morală", ca şi dinamica implicării autorului în propriul său text, chiar atunci când atitudinea sa ar putea părea cu desăvârşire detaşată, impersonală. Exactitatea percepției nu exclude însă tragismul subiacent, după cum nu lipsesc nici conotațiile metafizice, acelea ce conferă pondere ideatică epicii: "Autorul şi personajele

sale au memoria suferinței, ceea ce face ca receptarea realului să fie o rană sângerândă. Mihai Sin crede în continuare că marile probleme ale scrisului contemporan sunt probleme ale conştiinței, nu doar ale retoricii".

Un alt scriitor marcat de "obsesia credibilității", Octavian Paler, recompune, în romanele sale, din fragmente de memorie şi de trăire, "imaginea unei existențe sfărâmate în bucăți, ce se înlănțuie aleatoriu pe o axă fracturată, imprevizibilă". Meritul scriitorului ar deriva din aceeaşi vocație a autenticității, din nevoia imperioasă de a nu-(şi) falsifica trăirile, de a nu deforma liniile realului, de a le reda aşa cum sunt ele, fără a le estompa idilizant stridențele ori anvergura.

Nu întâmplător, această carte se încheie cu o *Addenda* despre opera lui Eliade, autor care, zice criticul, "se revelează dintr-o dată direct şi total, în fiecare din paginile scrisului său". Urmărit până la obsesie de trăirea autentică, de vitalism şi de spontaneitatea actului şi a scrisului, Eliade a transcris cu frenezie idei ce au fizionomia şi dinamismul trăitului, sentimentul vieții fecunde, exemplare.

Sintetizând, Cornel Moraru e un critic al ideilor şi al înțelegerii superioare a literaturii şi a relației, deloc simple, dintre viață şi text. Urmărind deopotrivă *semnele realului* şi *credibilitatea* literaturii, scrisul său nu s-a lepădat defel de eleganța stilistică şi de croiala raționalistă a frazei.

Mircea Mihăieş

Lumea modernă şi postmodernă a dovedit un interes acut pentru jurnal, pentru confesiunile artiştilor în special, forme ale scriiturii în care naratorul se suprapune actantului iar referentul

tinde să fie chiar conținutul stărilor de conștiință ale autorului. "Pactul autobiografic" despre care vorbește Lejeune instituie un spațiu estetic marcat în chip esențial de avatarurile afective ale eului care se dezvăluie pe sine, cu mai multă sau mai puțină sinceritate și autenticitate; în cazul jurnalului eul devine, în mod concomitent, *obiect* și *subiect*, desfășurând în această "duplicitate" estetică și ontologică o tentativă de recuperare a trăirii existențiale prin transferul ei în expresie. Evident, mereu persistă un decalaj apreciabil între *timpul trăirii* și *timpul mărturisirii*, decalaj care diminuează șansele unei transcrieri *fără rest* a stărilor afective, așa cum au decurs ele, în fluxul viu al conștiinței. Cine este cel care spune eu într-un jurnal? E cu adevărat instanța morală-scripturală autentică a autorului? E un alter-ego? O fantasmă venită din abisurile subconștientului? Un supra-eu care cenzurează adevăratele impulsuri ale ființei, acordându-le credit doar celor considerate convenabile și eliminându-le pe cele neplăcute, cu caracter negativ?

Sunt câteva întrebări pe care le suscită această specie literară hibridă, la limita dintre spațiul ficțiunii și al nonfictivului. La aceste întrebări încearcă să răspundă Mircea Mihăieș într-o carte de referință în domeniu. *De veghe în oglindă* e o carte semnificativă atât prin meditațiile eseistului asupra unor jurnale celebre (Stendhal, Tolstoi, Musil, Virginia Woolf, Gombrowicz, Gide, Camus, Maiorescu, Radu Petrescu), cât și prin notațiile jurnaliere proprii, ce vădesc simț al autoscopiei, sinceritate în expresie și o deosebită grijă de a-și verbaliza trăirile. În încercarea de a defini autobiografia, Mircea Mihăieș nu utilizează demonstrația doctă sau formulările sentențioase, cu alură dogmatică; dimpotrivă, faza sa are, pe lângă cursivitate, și nebănuite resurse lirice, încărcându-se de afectivitate. Autorul nu conchide, ci nuanțează, nu impune o anumită idee, ci caută să persuadeze cu eleganță, reprimându-și posturile apodictice în favoarea unei îndoieli metodice care are

darul de a-i relativiza aserțiunile şi, prin aceasta, de a le imprima credibilitate.

Iată o astfel de definiție relativizantă: "Autobiografia nu e o retragere a autorului în sine, în propriu-i timp, nici o naivitate a demonstrației în cronotopia lui, aşa cred că ar trebui început, de undeva de foarte sus, de la foarte început, ca să vezi, ca să înțelegi cum se iveşte, cum se strecoară, cum îşi face loc, dilatând paginile, cu tot mai multă îndârjire, acest blestemat eu, cum ajunge să se descopere, să se privească în ochi cu propriii ochi, până la limpezire, până la lămurirea pe care-or s-o aducă, mult mai târziu, analiştii, dar până atunci, înapoi la clasici, la greco-latini, la Isocrate, la Augustin fericitul, înapoi la Părinți, ca să înțelegi cum se mărturiseşte, cum trebuie să fii martor şi martir (…)".

Intenția eseistului e ca, în comentariile sale, să extragă particularitatea viziunii unui anumit scriitor, să-l definească în datele sale individualizate, ireductibile. Aceasta pentru că există o retorică a confesiunii, cu normele şi regulile ei, desigur subtile, aproape insesizabile, după cum distanța care separă mistificarea de adevăr poate fi, la rândul ei, fragilă, inconsistentă. La Baudelaire se înregistrează astfel "gratuitatea", "detaşarea de tot ce-i vine în întâmpinare, firescul gesturilor esențiale". Eseistul observă cu minuție relațiile multiple care există între realitate şi eu, între fondul emoțional şi expresia scripturală, între prezentul trăirii şi al verbalizării şi trecutul evocat: "Trăirea e mediată de un reper extern, de numeroase căi ce duc spre nicăieri, din indescriptibilul memoriei, în plasa ficțiunii, deschizându-i imaginației porțile de acces spre adevăr. Nimic nu are importanță în sine, nimic nu-l atrage dacă nu iradiază o undă de mister. Sentimentele, gata să sfâşie carnea vie a amintirii, sunt cele ale *dandy*-*ului*, eleganța unui pas, galanteria, pioşenia, senzațiile amestecate, grotesc şi tragic, prost-gust şi plăcere aristocratică, şoapta şi insinuarea, solemnitatea şi derizoriul, calmul şi voluptarea, dorința şi răsfățul, mizeria şi

încrâncenarea, spaima şi reveria". Figura oximoronului pare, astfel, emblematică pentru jurnalul lui Baudelaire, un jurnal al trăirilor nude, al unei expresii ce se vrea demistificatoare şi în care contrariile coexistă mereu, alimentându-se tocmai din opoziția lor neostoită.

În jurnalul lui Tolstoi e descifrată o adevărată fervoare a relecturii; scriitorul îşi citeşte jurnalul în numeroase rânduri, îl rescrie, se "revizuieşte" cu ardoare, sistematizându-şi opiniile şi opțiunile, limpezindu-şi viziunea. Pentru Tolstoi, jurnalul e o modalitate de reacție la realitate, un mod de a o face transparentă, de a-şi asuma existența şi de a o transcrie cu voluptate. Evident, tentația morală a acestui jurnal nu poate fi trecută cu vederea; autorul îşi asumă, deliberat, în paginile jurnalului, un set de norme etice, pe care îşi propune să le urmeze. Uneori, însă, scriitorul aderă la două sau mai multe idei divergente: "Confesiunile lui Tolstoi au ceva din rafinamentul «masochismului»: afirmația se resoarbe instantaneu, devenind negație. Vocația constructivă e infirmată de o vocație la fel de puternică (dar mai spectaculoasă) a derealizării. Răul necesar al spiritului tolstoian se materializează în capacitatea de a adera, simultan, la mai multe convingeri contrarii".

Nu întâmplător comentariul jurnalului lui Musil se intitulează *Senzații de hârtie*. Aici, trăirea se învecinează până la contopire cu livrescul, notațiile traduc "voința, obligatoria dorință de a-şi face *din limbaj un instrument*". Nu de puține ori, jurnalul lui Musil are aspectul unor colaje care transcriu derizoriul cotidianului, devenind astfel un instrument gnoseologic, e drept, un instrument imperfect, la rândul lui derizoriu, lipsit de prestigiu. Se observă, de asemenea, tonalitatea neutră din punct de vedere afectiv a scriiturii, o voință a imparțialității şi a totalei obiectivări în fața propriului eu aşezat în fața oglinzii expresive: "Dar, cel mai adesea, jurnalul nu trădează nici o stare *sufletească*. Simplă maşină de transcris, el e martorul obiectiv, influențat numai de probele

irefutabile, trecute prin filtrul neliniştei conştiinţei. Din ce în ce mai neliniştite. Pas cu pas, notaţiile cu caracter ştiinţific lasă locul decupărilor din ziare, furiei cotidianului, barbariei politice şi absurdului joc de culise. Poetul se dă, cu tot mai mare decizie, la o parte (şi ce e scriitorul, dacă nu una din imaginile poetului?) însingurat, sortit să nu-şi afle perechea («Numai o poetă poate fi soţia unui poet, pentru că ea are aceeaşi melodie ca şi el»), blestemat să nu se apropie de nimeni, pentru că şi cunoaşterea nu e decât o formă a derizoriului, o simplă reacţie psihică, dar nici aceea originală, ci bine încorsetată de infame determinaţii".

Reculul în propria interioritate are, în cazul jurnalului lui Kafka, aspectul unei cunoaşteri oarecum abstractizante; aici, faptul biografic, gestul cotidian, reacţia frustă sunt puse între paranteze. Fiinţă fragilă, cu o acută conştiinţă a propriului sine, Kafka transcrie întâmplările şi actele la care participă din perspectiva unei foarte precise scale morale; obsesia literaturii este, aici, evidentă. Scrisul e esenţializare a trăirii, concentrare în intimitatea cuvântului a unor aspecte disparate, ce ţin de genul derizoriului, lucru observat cu precizie de Mircea Mihăieş: "Frapează la lectura *Jurnalului*, ţinut timp de treisprezece ani, absenţa detaliilor de viaţă propriu-zise. Jurnalul nu e decât sublimarea, pe mari porţiuni, a faptului cotidian, o coborâre în subsol a tot ceea ce ţine de *trăire*. Kafka se judecă după norme ce scapă înţelegerii comune, cântărindu-şi gesturile într-o balanţă făcută exclusiv pentru folosinţă proprie". Stilul autobiografic a lui Kafka rezidă dintr-o foarte precisă cumpănire a obiectivării şi literaturizării. Cele două domenii (al trăirii şi imaginarului) se regăsesc în spaţiul unei scrieri ce se caută neîncetat pe sine, în oglinda judecăţii morale ("Kafka nu literaturizează, dar nici nu transcrie, dacă nu e forţat de împrejurări, realul. Scrisul e cumpăna terorizantelor scene ale imaginarului şi parabola promisă a vieţii trăite cu maximă intensitate").

Am decupat, din cartea lui Mircea Mihăieş, doar câteva dintre cele mai semnificative comentarii ale jurnalelor prezentate aici. E o carte seducătoare, în care rigoarea spiritului critic se împleteşte cu instinctul ludic, cu un inalterabil spirit de finețe. Analitic de cele mai multe ori, prea puțin discursiv, eseistul îşi făureşte cu migală şi pasiune demonstrația, relativizându-şi mereu aserțiunile, punându-şi sub semnul întrebării ipotezele, revenind, reluând căi noi de acces spre intimitatea operei, într-o scriitură febrilă, deloc aridă, dimpotrivă, pasionată şi fascinată. Această fascinație rezultă şi dintr-o evidentă *identificare empatică* a eseistului cu intimitatea textului, reflex al multiplelor euri cristalizate în expresie.

Radu G. Țeposu

Radu G. Țeposu este, indiscutabil, nu doar un spirit postmodern, ci şi un ins (*ens*) ce şi-a asumat postmodernitatea cu voluptate şi melancolie deopotrivă.

Cărțile sale, îmbibate de erudiție, sistematice cu măsură, sunt eliberate, totuşi, de mistica rigorii neproductive, se nutresc dintr-o evidentă conştiință a convențiilor literarității, anexându-şi totodată vocația intuiției şi empatiei ca metodă de lucru. În *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993), criticul întreprinde o sinteză de amploare consacrată generației optzeciste, căutând să clarifice şi să disocieze multitudinea de direcții şi de nuanțe ale acestui fenomen literar, fără însă a apela la scheme prestabilite, ci dimpotrivă, descoperind punctele de convergență care aliniază diverşi scriitori, cu inițiative stilistice proprii, distincte, exigențelor unei paradigme comune.

De altfel, într-un fragment dedicat criticii optzeciste autorul îşi reclamă ființa intelectuală de la o sensibilitate postmodernă, relativizantă, schizoidă, lipsită de o coerență prea vădită: "Scrisul lor e un spectacol al inteligenței lucide, dar şi al stilului îmbibat de toate aromele culturale. Ioan Buduca, Al. Cistelecan, Val Condurache, Mircea Mihăieş, Mihai Dinu Gheorghiu, Radu Călin Cristea sunt reprezentanții generici ai acestei acrobații spectaculoase, pe care o sugerează noua mentalitate. Puternicul instinct creator îl scuteşte de teama frivolității, pe care chiar şi-o asumă, exhibând-o cu ironie.

Criticul de acest fel, în pielea căruia mi-ar plăcea şi mie să mă vâr, forțând puțin vanitatea, trăieşte în literatură ca-n viață, care şi aceea nu e decât propria lui ficțiune".

Fără a fi o "istorie" exhaustivă, în sens tradițional, a generației sale, cartea lui Radu G. Țeposu se remarcă în primul rând prin viziunea unificatoare, de ansamblu, dar şi prin dezinvoltura ideatică ori prin scepticismul şi inaderența la poncifele şi tiparele prestabilite, a ierarhiilor improprii şi sterpe,

născute din vanități nejustificate. O atare dezinvoltură îşi are sursele atât în asimilarea, în spirit critic, selectiv, a literaturii optzeciste, cât şi în proba ironiei şi autoironiei la care criticul supune neîncetat atât textele confraților săi, cât şi propria scriitură. Comentariile sale, condensate şi aplicate, eliberate de tutela prea strânsă a textului, dar raportându-se mereu la acesta, se impun prin expresivitatea unor aprecieri, prin arhitectura rafinată a frazei ori prin plastica asocierilor menite să pună mai bine în lumină o impresie, o imagine sau un concept critic. De altfel, demersul lui Radu G. Țeposu nu este unul care eşuează în stricta imanență a textului, desfăcută de orice context, închistată într-o autonomie exclusivistă, ermetică. Ghicim în aceste enunțuri şi o morală implicită a actului critic, imposibil de eludat fără riscul acceptării unor compromisuri mai mult sau mai puțin pernicioase: "Criticii acestei generații – citim în *Istoria tragică*... - nu pun preț doar pe talentul critic, ci şi pe morala critică (şi desigur, literară). Iar acest lucru n-a fost deloc greu de însuşit de la generația precedentă care a dat o pildă strălucită, desolidarizându-se, când trebuințele vitale ale literaturii au cerut-o, chiar de unii dintre confrații ei, seduşi de miraje tulburi. Ei, criticii tineri, nu se dau în lături de a extirpa din câmpul literaturii falsele probleme, făcând front comun în fața unor insane ambiții de dogmatizare susținute chiar de aceia care altădată pactizau pentru o cauză comună".

Asumându-şi cu neostoită fervoare beneficiile tensiunii ideatice şi refuzând dogmatismul ori emfaza, Radu G. Țeposu implică în substanța aserțiunilor sale atât rigoarea impersonală, cât şi "trăirea". El cade pradă în egală măsură codului – flexibil – al lecturilor "infidele" şi patosului autoreflexivității. Spontaneitatea, ingeniozitatea plină de nerv a discursului critic au ca suport efectiv o neîndoielnică intuiție a valorii, cât şi o percepție justă a specificității esteticului. Între desubstanțializarea lumii şi substanțializarea textului, între tentația taxonomiilor şi considerarea ludic-ironică a oricărei

încercări de conceptualizare, eseistul caută identitatea Generației ’80 cu implicare şi detaşare totodată, într-un text în care notațiile calme, se întretaie cu acrobația imaginativă, cu spiritul fantezist, rigoarea lăsând adesea locul reveriei de alură abstractizantă şi calofilă.

În acest sens, nu de puține ori, aflăm în considerațiile lui Radu G. Țeposu despre alți critici ai generației sale adevărate autoportrete în palimpsest, în care trăsăturile stilului şi ale omului sunt destul de uşor de descifrat ori de presupus (“Reprezentanții ei – ai criticii optzeciste, n.m. I.B. – au judecata rapidă, ochesc iute miezul operei literare, sunt intuitivi, alegri în discurs, uneori umorali, înclinați către formularea ironică şi maliționsă. Se complac în cochetăria stilistică, cu bune efecte, cel mai adesea pot fi concişi, asertorici, apoftegmatici. Discursul lor critic e nervos, expresiv, economicos, îmbibat de expresii strălucitoare. Îşi pot parodia propriile ipoteze, lasă suficient loc pentru toleranță şi contraargumente, pot fi excelenți polemişti. Limbajul lor este inventiv, niciodată prețios, refuză conceptualizarea, preferând să imagineze ei înşişi o nouă terminologie. Uzează de definiții insolite, sunt rapizi în comparații şi analogii”).

În toate cărțile sale (*Viața şi opiniile personajelor*, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, *Suferințele tânărului Blecher*), Radu G. Țeposu se dovedeşte o personalitate critică dinamică, greu de fixat în vreun tipar; miza interpretărilor sale stă tocmai în această disponibilitate acută la trăirea ce se ascunde înlăuntrul textului, în perpetua încercare de asumare a literaturii în ceea ce are ea mai dinamic şi mai viu. Pe de altă parte, ca un veritabil spirit şi om postmodern, Radu G. Țeposu cunoaşte, împărtăşeşte şi transcrie toate dramele şi melodramele literaturii şi metaliteraturii. Din aceste motive, chiar aserțiunile sale cele mai “obiectivate” capătă palorile catifelate ale melancoliei, în timp ce “arderile” afective se resimt, nu de puține ori, de o turnură ironică, de o grimasă

funambulescă, de un rictus parodic. Între viaţă şi text, între reveria melancolică şi ironia corosivă se consumă demersul intelectual al unuia dintre cei mai importanţi critici contemporani. Şi dacă, undeva, el se autodemască, recunoscându-şi ipocrizia, nu o face decât pentru a (-şi) dovedi, încă o dată, nevoia de autenticitate, de clarificare interioară, de punere în acord a trăitului şi scrisului: "Autorul acestei cărţi e un ipocrit. El nu este nici ludic, nici spiritual şi nici ironic, cum se pretinde în rândurile de început. Fascinat probabil de marii ironişti, el s-a lăsat amăgit de iluzia că aşa ceva se poate învăţa mângâindu-le mantaua şi gudurându-se pe lângă ei. Îi respectă cu obedienţa lui Pristanda, îi adulează, e un mic diavol sentimental care ştie să-şi umezească ochii pentru a câştiga încrederea, înclinându-şi capul cu umilinţă solemnă, ceremonioasă, făcând reverenţe simandicoase şi trăgându-se încet înapoi, de-andăratelea, cu mişcări fine, aproape târându-se. Când s-a făcut nevăzut, foşnind prin aerul incendiat de spiritul ironiei, ţopăie bucuros, ca un faun, dându-se peste cap şi înfundându-se în tufişurile melancoliei".

Melancolia lui Radu G. Ţeposu e, astfel, una ceremonioasă, exhibată şi camuflată dedesubtul spectacolului ironic şi ludic.

Suferinţele tânărului Blecher este, după mărturisirea lui Radu G. Ţeposu, prima sa carte, "scrisă la sfârşitul studenţiei" şi rescrisă, la distanţă de optsprezece ani, din perspectiva unei cu totul alte experienţe livreşti şi biografice. Desigur, osatura iniţială a lucrării juvenile s-a păstrat, ca şi reperele demonstraţiei tânărului eseist, schimbându-se, mai mult sau mai puţin, tonalitatea vocii critice, ca şi "haina" stilistică a exegezei. Demn de interes este eseul lui Radu G. Ţeposu, cu toată întârzierea apariţiei sale, mai ales prin încadrarea lui Blecher într-o tipologie, ca şi prin definirea acestei tipologii. Într-un prim capitol (*Călătoriile săracului*), eseistul decelează semnificaţiile bolii şi impactul maladiei asupra conştiinţei moderne, observând

că “dintr-o suferință sufletească, maladia romantică s-a prefăcut într-una fizică, tulburând spiritele şi mânându-le spre bolnițe şi sanatorii”. Dacă pentru Gide boala e o dimensiune nouă a trupului uman ce permite accesul la un tip nou de cunoaştere, iar pentru Nietzsche maladia are o netă îndreptățire ontologică, favorizând autocunoaşterea, pentru Blecher boala e, observă eseistul, “forma dezmățată a vieții”. “Născut sub semnul suferinței”, cum scrie I. Negoițescu, autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată* nu îşi exhibă deloc boala, în registrul exaltării romantice, nu expune voluptățile suferinței, el îşi trăieşte, dimpotrivă, supliciul cu dramatism reținut, trasând experiențelor sale conturul autenticității, într-o expresie lipsită, parcă, de impulsul automistificării.

Comunicarea cu ceilalți, lecturile, dialogul intelectual – reprezintă, după cum remarcă Radu G. Țeposu, tot atâtea modalități de evaziune din infernul propriului trup, tot atâtea forme de “anestezie a suferinței”: “Fiind o ființă ultragiată, cu o identitate fragilă şi dizarmonică, suferind un defect de existență, cum ar spune Sartre, Blecher a încercat să iasă din această precaritate ontologică prin proiectarea sa într-o comunicare continuă cu ceilalți. Repudiind boala, imaginea trupului căzut, corupt de suferință, pe care totuşi l-a cercetat cu un rafinament aproape decadentist, prozatorul s-a străduit să scape de identitatea sa scindată chiar şi în viața obişnuită, ascunzându-se nu o dată în spatele pseudonimelor”.

Care sunt însă resorturile interioare ale operei lui M. Blecher şi cum se manifestă această fervoare a scrisului? E dincolo de orice îndoială, şi acest lucru este observat cu finețe de eseist, că scrisul înseamnă pentru Blecher transpunere a interiorității ființei în exterioritatea frazelor, recuperare compensatorie a ultrajului maladiei în volutele unui discurs epic confesiv până la a reda cele mai fine nuanțe ale spațiului lăuntric. Găsind “obsesiile” prozatorului în “imaginarul subiectivității, fantasmele interiorității, irealitatea halucinantă a

adâncimilor psihice, profunzimile inconştientului, spectacolul terifiant al abisalului", Radu G. Țeposu ne introduce în cunoaşterea operei lui Blecher, accentuând asupra spațiului inconştientului, domeniul privilegiat al acestei creații, căci inconştientul este "depozitarul tuturor himerelor, sursa imaginarului, combustia discursului narativ, originea delirului bine temperat care alimentează inspirația şi revelația". Din această sondare a inconştientului, a dimensiunii lăuntrice a lucrurilor reiese însăşi paloarea ireală, freamătul fantasmatic al acestei lumi interioare, care, pe de o parte îşi exacerbează dimensiunile printr-o radiografie acută până la irealizare a concretului, pe de altă parte, la nivelul expresiei, exasperarea analitică se traduce într-un stil nu lipsit de resurse calofile, poetice, căci, remarcă exegetul, "Blecher e un rafinat, un fin cultivator de imagini, un prozator cu cultul plasticității şi al detaliului emblematic".

E aici, între fondul problematic şi confesiv, ce delimitează un teritoriu al crizei şi al dezastrului corporal şi stilul "oniric în sens suprarealist, artificial în sens decadentist", un dezacord în interstițiile căruia se instalează chiar specificul demersului epic al lui M. Blecher. În acest mod, s-ar părea că expresia are o funcție foarte limpede soteriologică, ea mântuind durerea şi coşmarul organic prin acolade stilistice sau imagini fastuos decadente, în măsura în care, după cum scrie Radu G. Țeposu, "lumea prozei lui Blecher e un spațiu al iluziei mântuitoare, în care ființa ulcerată trăieşte ultima speranță a integrității ei. În lumina palidă a amurgului, personajul acestei proze visează o existență sublunară".

Într-o încercare de încadrare tipologică a creației lui Blecher, Radu G. Țeposu repudiază unele prejudecăți pe care această operă le-a suscitat, respingând şi noțiunea de "experiență", şi pe cea de "analiză", căci dacă, pe de o parte, experiența "are sensul de căutare a unei soluții de existență, un sens soteriologic", pe de altă parte, "starea de concentrare a

naratorului, vecină adesea cu perplexitatea, nu are în vedere o subiectivitate de natură psihologică. Interioritatea, intimitatea sunt privite în latura lor concretă, anatomică şi fiziologică, iar nu în aceea imponderabilă". Categoria teoretică ce ar încadra şi defini cu sorţii cei mai mari de adevăr proza lui Blecher e aceea de *roman autobiografic* (care în viziunea lui Alain Girard "transpune experienţa sub masca unei istorii fictive; este produsul unei lente elaborări, e construit ca o operă şi scris pentru a fi oferit publicului"). Romanele "autobiografice" ale lui M. Blecher fac, după cum observă Radu G. Ţeposu, "saltul de la simpla notaţie referenţială la naraţiunea reflexivă, relatarea la persoana întâi fiind consecinţa unei opţiuni artistice conştiente".

Insistând asupra unei anumite tipologii în care romanele lui Blecher şi-ar regăsi individualitatea, eseistul nu neglijează nici creaţia sa lirică, precum şi racordurile ce se pot întreprinde, nu fără folos, între aceasta şi mişcarea de avangardă. Dacă proiecţiile lirice ale obsesiilor blecheriene sunt aşezate sub semnul unui "suprarealism domol", romanele sale sunt definite prin apelul la sintagma, nu fără un iz existenţialist, "în căutarea identităţii pierdute". Substanţiale, detaşate prin decizia formulărilor, dar lipsite de ariditate, comentariile romanelor lui Blecher transcend, pe de o parte, explicaţia biografistă sau existenţialistă, încadrându-l pe prozator între acei scriitori decadenţi, gen Mateiu I. Caragiale, Lampedusa sau Jünger, care exaltă fiorul "imaginii crepusculare, al contemplaţiei extatice, al fantasmelor reci". Obsesia pe care aceste pagini o emană este, în viziunea eseistului, "recuperarea identităţii". Detaşat de coşmarul propriului trup prin chiar halucinanta imersiune în cavităţile sale, prozatorul traduce imaginea macabrului, a bolii, în rafinate volute stilistice: "Într-un registru al maximei calofilii, prozatorul ne-a dat imaginea fiinţei despovărate de propriul ei corp în care s-a coborât, voluptos, suferinţa".

Apelând, în demersul său riguros structurat la resursele empatiei şi la un fin spirit disociativ, Radu G. Ţeposu ne oferă o

imagine autentică, creditabilă a autorului *Inimilor cicatrizate*, plasându-l într-o anumită linie de sensibilitate literară, dar detectând şi mărcile specifice ale scrisului său. Afinităţile elective (şi efective) dintre exeget şi autor transpar, de altfel, cu destulă limpezime în ultima parte a cărţii, ce cuprinde fragmente autobiografice, notaţii sau reflecţii stârnite de obsesia bolii ("Bolnavul trăieşte în peştera sufletului său precum anahoretul în chilie. E blând, nu-şi huleşte trupul şi nu-l chinuie, precum Pascal, ca să aibă iluminări. Un suflet pustiu, fără trup, e ca Peter Schlemil, fără umbra lui" etc.).

"Fiinţă crepusculară", ca şi scriitorul pe care îl comentează, Radu G. Ţeposu ne oferă un eseu dens şi comprehensiv, în care rigoarea demonstraţiei îşi arogă un stil rafinat şi subtil, expresiv şi persuasiv în acelaşi timp.

Al. Cistelecan

E extrem de greu de prins într-o definiţie, cu sorţi de autentic şi de adevăr, modul de a scrie (şi de a fi întru literatură)

al lui Al. Cistelecan. Un voluptuos al scriiturii, ce-şi îngăduie volute gracile ale metaforei critice, dar şi arpegii ironice desfăşurate în palimpsest, Al. Cistelecan poate fi văzut ca un contemplativ cu nostalgia actului, un spirit care-şi asumă cu fervoare reveria pe marginea cărţilor ca modalitate de a citi, recapitula ori interpreta opere, autori şi paradigme estetice, din perspectivele cele mai neobişnuite.

Portretul cel mai memorabil e cel trasat de Radu G. Ţeposu, un portret auster şi vag, vaporos şi precis, plutind în nedeterminarea metaforei şi în mecanica alegoriei: "Criticul e un melancolic şi un timid, care se arată rar pe câmpul de luptă, deşi victimele lui sunt nenumărate. Fiinţa criticului e mai mult o himeră îmbrăcată în zale, un duh ironic care mânuieşte din umbră paloşul şi spada. În bătălie nu se văd decât armele: spiritul critic şi inteligenţa par însufleţite de un suflu misterios, precum Balmung şi Durandal. Mânuite din umbră, acestea sfârtecă dibaci capul hidrei şi al balaurului, din sângele cărora se întrupează chiar textele criticului".

Imaginea aceasta - suav-alegorică - trebuie să-şi anexeze, însă, şi conotaţiile gravităţii şi ale "dătorinţei" în spirit curat transilvan: "Altfel, Al. Cistelecan pare un spadasin bolnav de stenahorie, disertând în limbaj caragialian despre «hamurile dătorinţei», despre statutul moral al criticii, cu o savoare pe care o putem suspecta de batjocură subţire".

Nu cu totul întâmplător Cistelecan a debutat cu *Poezie şi livresc* (1987). În spaţiul unui astfel de lirism, impregnat de aromele cărţii şi de intarsiile calofiliei, spiritul contemplativ al criticului se regăseşte cu delicii nebănuite, ori cu nostalgii ce au nu doar stringenţa frustrării, ci şi nedeterminarea reveriei. Chemând la existenţă propriile percepţii din eflorescenţa livrescului, criticul are disponibilitatea – destul de rară – de a lumina cu egală măsură întregul operei, cu relieful său sinuos, dar şi eclatanţa detaliului, într-un demers de o fineţe temperată doar de instinctul său parodic şi ironic, ca în rândurile

următoare: “În cele din urmă, poetul, izgonit din registrul grației sau fugind el însuşi de obsesii, s-a zăvorât în chiar locul de care a încercat mereu să scape: pavilionul spaimei şi terorii existențiale. Măştile spaimei s-au prăbuşit ori s-au resorbit în propria piele, fuga lui sa prefăcut în ocoluri tot mai strânse, iar gheara care-l pândeşte sclipeşte, rece ca oțelul, tot mai aproape. Toate învelişurile protectoare s-au dezghiocat şi în miezul poemelor mai zvâcneşte doar sâmburele metafizic al fricii – pe cât de metafizică în substanță, pe atât de fizică şi fiziologică în transcripția lirică”.

Interpretările lui Cistelecan sunt, aş zice, de o exactitate extatică; adevărul lor e rodul unei intuiții ferme a intimității textului, fervoarea iluminantă ce le animă nefiind decât un conspect (ca să folosim un cuvânt drag criticului) al rigorii exersate cu măsură (şi) în registru parodic. De altă parte, Al. Cistelecan distinge, în cartea sa, două categorii de livreşti, după modul în care aceştia se raportează la propriile resurse expresive ori, pur şi simplu, la imaginar: “rentierii convenției” (ce cultivă opulența, spiritul excesiv şi exercițiul abundent al imaginarului) şi “prizonierii convenției” (având înclinare mai curând spre delicatețe şi suavizare a expresiei, spre decepția existențială şi o anume prețiozitate).

Dincolo însă de aserțiuni ori modele de interpretare ne urmăreşte la tot pasul, în această carte bucuria scriiturii şi a lecturii, voluptatea adecvării fericite la o viziune ori la o expresie poetică, la tectonica unei opere, toate acestea orientate de un simț suficient de ferm al valorii şi de o ardență suavă a întâlnirii cu opera.

Celălalt Pillat (2000) ne pune în fața unui *alt* Cistelecan, adeptul unui model critic de astă dată parcă mai retractil, cu observații de acuitate temperată de simțul adecvării şi cu o bibliografie asimilată în amănunt, însă fără ostentație. De altminteri, criticul recunoaşte că “lectura care urmează nu-i, în nici un caz, una atât de temerară. În locul eroismelor

actualizante şi care răscroiesc un scriitor, ea a preferat o modestă adecvare". Adecvarea, oricât de "umilă" ar părea, nu e nici "modestă", nici totală; aceasta pentru că Cistelecan izbuteşte să-l vadă pe Pillat prin dioptriile "poeticii imaginarului" a lui Bachelard într-o percepţie "naturală", nudă, fără intransigenţe ale metodei, dar şi fără a-şi oculta propria viziune. Ghicim aici imaginea unui poet htonic ce are nostalgia apei, un poet sfâşiat între somnolenţa şi fixitatea teluricului şi reveria multiformă a acvaticului; ni se revelează concepte poetice şi doctrine ale imaginarului ilustrate de etapele parcurse de lirica pillatiană, după cum ne îndemnăm a găsi aici interpretări de o subtilitate ce descoperă drama ascunsă ce opune doctrina imaginii. Aflând paradoxurile/aporiile poeziei pillatiene, Cistelecan pune în logica demonstraţiei sale şi spirit de finețe, atent la infinitezimal, şi rigoare în desluşirea structurilor operei. Dinamismul viziunii critice se alimentează astfel din eclatanţa intuiţiei, dar şi din mobilitatea interpretării, niciodată captivă a unei singure viziuni sau unei optici restrictive, dimpotrivă, disponibilă la orice mişcare, secretă ori aparentă a operei: "Paradoxul productiv, paradoxul eficient al poeziei pillatiene constă în folosirea «perspectivei mirifice» într-o soluţie nostalgică a viziunii. O perspectivă imaginantă care are voluptatea şi vocaţia expansivă a «descoperirii» lumii joacă la el un proiect regresiv. Toate liniile acestei poezii sunt implicate în patologia mirajului originar. Era de la sine dat că, mai degrabă sau mai târziu, această nostalgie va lovi şi forma. Pe tot drumul imaginarul pillatian s-a străduit să-şi exorcizeze condiţia substanţială şi să-şi plaseze entuziasmul în condiţia formală. Formalizarea a reprezentat însă limita de *hybris* a fantasmei acvatice. Nu mai rămânea decât răscumpărarea acestui eşec printr-o acţiune inversă: absorbirea formei de către imaginar. Căci dacă e cineva, care nu ştie să piardă, atunci acela e imaginarul".

Ecuaţia propusă de critic drept paradigmă a antinomiilor ce alimentează lirismul pillatian e, simplu vorbind, aceea a

contrastului formă – imaginar, prezent în nenumărate ipostaze în această lirică ce se caută pe sine mereu, vrând să adecveze modelul şi imaginea, canonul estetic şi viziunea. "Celălalt" Cistelecan, care se exersează în aceste pagini e, fără dubiu, un spirit metodic şi aplicat, ce-şi conceptualizează fără greş intuiţiile, dându-le forma unor aserţiuni şi fluiditatea unor ipoteze, deloc aservite modelului ce le-a provocat.

Cu *Top ten* (2000), Al. Cistelecan se întoarce la uneltele ce l-au consacrat. Recenziile sale "rapide" îşi merită din plin numele; au nerv, culoare, subtilitate, măsură, o vibraţie perceptivă aptă să surprindă intimitatea operei, relevanţă şi incisivitate a scriiturii. Recunoscându-şi un anume "bovarism" al sintezei, criticul nu e mai puţin conştient de limitele autoimpuse ale exerciţiului său de virtuozitate, limite asumate nu fără o umbră de orgoliu retractat în astuţie ironică ("Fireşte, orice culegere de recenzioare e animată de bovarismul sintezei. Ori măcar de cel al secţiunii elocvente. Visul de glorie al recenziei e unul metonimic. Foiletonul, pe cât de modest pe faţă, pe atât de vanitos în ascuns, vrea să treacă de sinteză *seminală*. El nu se consolează cu regimul umil de plăcuţă a unui mozaic. Recenzioara se închipuie protagonistă a tratatului. De îndată ce se adună mai multe la un loc, li se şi năzăreşte c-au făcut saltul extatic de la fişă la capitol").

Exacte şi, adesea, subtile până la ocultarea sensului "profan" al termenilor, "recenziile rapide" au aerul unor fişe clinice cu diagnosticul notat apăsat, înconjurat totuşi de un halou ironic ori de o aură a parodiei bine temperate. Suculent şi paradoxal, iubitor de antiteze şi de imagini bulversante, teatralizant cu măsură, limbajul critic capătă foarte adesea pecetea mai mult sau mai puţin acută a sarcasmului eterat, a verbului acid, sfâşiat între vertijul realului şi frisonul cuvântului ce-l desemnează. Un pasaj de început din *Poetul de-a dreapta tatălui* dă măsura întreagă a acestui limbaj de o plasticitate neîndoielnică, ce-şi îngăduie, cu aceeaşi îndreptăţire, volutele

metaforei şi savoarea cuvântului frust, de ecou regional: “Subita creştinare a poeziei române după ’89, când tot natul liric a început să-şi agite mătăniile şi să tremure în fiorii convertirii, ameninţă să ne înece în pâraie de aghismă şi să ne sufoce în consistenţi nori de tămâie. Lălăielii psaltice şi pricesnelor îngânate din strana poetică nu-i face faţă decât asaltul misticoidal al unei recondiţionate ideologii ce armonizează inefabil smirna şi ciomagul ori cădelniţa şi cosorul”.

Al. Cistelecan e un critic atent, în egal ritm, la text şi, prin “referinţă negativă”, la context, vorbindu-ne, mai mult “în limba spartanilor”, despre unicitatea şi intimitatea operei, despre prezentul etern în care ea se situează, despre “dialectica interioară” ce măsoară dimensiunile sale de profunzime. Criticul împarte verdicte cu graţie nereprimată şi tranşanţă apodictică, expunându-şi, dincolo de masca austeră a clinicianului, propensiunea, uşor bovarică, spre reverie şi contemplaţie.

Gheorghe Crăciun

Postmodernismul e caracterizat, între altele, de o indiscutabilă conştiinţă de sine a scriitorilor care, prin

intermediul unei stăruitoare auto-analize, recuperează o imagine elocventă a propriului efort estetic, a propriei personalități, în fond. Mitul "inocenței" şi al spontaneității autorului e, în acest fel, spulberat, în beneficiul lucidității şi autoreflexivității, ce devin elemente dominante ale proiectului estetic, constante fundamentale ale unui demers literar ce-şi propune nu doar transcrierea realității "exterioare" dar şi punerea în valoare a tehnicilor expresive prin care această realitate se lasă radiografiată. *Ficțiunea* şi *metaficțiunea* se dovedesc a fi, astfel, termenii unei ecuații ce capătă un cu atât mai pregnant relief cu cât mitul scriitorului "total" e, cam de multă vreme, inactual. De altfel, pentru Linda Hutcheon (*Narcissist narrative: The Metafictional Paradox*) metaficțiunea "nu reprezintă atât o despărțire de tradiția mimetică a romanului, cât o restructurare a ei. E simplist să spui, aşa cum au făcut-o recenzenții ani de zile, că acest tip de ficțiune e sterilă, neavând nimic de a face cu «viața»… eu aş spune mai degrabă că această conexiune «vitală» a fost reformulată la un nou nivel – cel al procesului narării şi nu al produsului narativ".

Foarte elocventă pentru condiția postmodernă a scriitorului român e recenta carte a lui Gheorghe Crăciun *Cu garda deschisă* (1997), carte centrată pe ideea condiției scriitorului într-o lume ce nu încetează să-i infirme toate iluziile, dar care nu poate exista, s-ar zice, fără această oglindă a esteticului, a literaturii care să-i confirme şi să-i valideze identitatea. Într-o "intervenție" despre *Scriitorul şi puterea sau despre puterea scriitorului*, Gheorghe Crăciun observă că "adevăratul stăpân al realității e scriitorul şi nu omul politic. Puterea are întotdeauna nevoie de o imagine a realității care să-i convină. Care să o confirme. Puterea are nevoie de imagini artificiale pe care nici măcar nu le poate produce şi oferi cu propriile-i mijloace. Scriitorul e singur şi el nu dispune decât de talentul, vocația şi libertatea sa. Sunt calități pe care scriitorul

adevărat nu le poate împrumuta, negocia sau vinde. În fața scriitorului, puterea e handicapată.

De aici toată această dramă a incompatibilității. În relația dintre scriitor şi putere, cel care are de fapt puterea, şi asta la un nivel superior celui politic, e scriitorul".

Nereprimându-şi, astfel, acest orgoliu, justificat oarecum, al preeminenței – într-un absolut axiologic, poate, şi mai puțin în contingent! – esteticului asupra politicului, Gheorghe Crăciun abordează, în cartea sa o arie largă de teme, de la *(In)actualitatea prozei* şi *Literatura noastră şi ideea de direcție,* teme aşadar de reflexie exclusiv teoretică, până la reacțiile mai prompte, mai angajate în dinamica politică a momentului (*Puterea între vid şi plin, Cântare lemnului, Literatura străzii, Minciună comunistă şi adevăr românesc, Feed-back post totalitar, Starea pe loc* sau *Patriotismul la români*). Foarte interesante (şi fecunde în plan teoretic) sunt reflecțiile eseistului despre "ideea de direcție" în literatură.

După ce observă, cu o resemnare mai mult sau mai puțin mimată, că "direcțiile sunt o fatalitate necesară într-o cultură", pentru că ele "țin de regimul necesității în sens teologic, în măsura în care ele tind spre constituirea unui ansamblu cultural închis, specific", Gheorghe Crăciun stăruie asupra noutății, de limbaj şi de conținut, pe care orice direcție o presupune. Transformarea codurilor literare în funcție de necesitățile unui anumit moment estetic, restructurarea "orizontului de aşteptare" al cititorului, recuperarea (dintr-un unghi inedit) a tradiției, toate aceste elemente intră în configurarea unei definiții pertinente a ideii de direcție, lucru expus în mod limpede de autor: "orice direcție presupune o reacție şi orice direcție presupune o orientare mimetică, în sensul adecvării ei la un «spirit al timpului», pentru că ea nici nu-şi merită numele dacă nu se orientează spre exterior (…). Direcțiile sunt sincronice, imitative, pentru că ele țin de un anume sentiment interior al timpului, de ceea ce a fost numit «timpul lung al istoriei»".

În aceeaşi linie a asumării teoretice a literaturii, ni se propune şi eseul despre autenticitate (*Autenticitatea ca metodă de lucru*). În fond, observă autorul, autenticitatea nu e nimic altceva decât o convenţie literară între atâtea altele, ce presupune adecvarea expresiei literare la realitate. Datele noii autenticităţi ce modelează demersul ultimelor generaţii de prozatori s-au nuanţat însă prin "pregnanţa şi densitatea reprezentărilor, fidelitatea «redării», suplețea şi pertinenţa individuală a viziunilor prin care dialectica lumii e adusă în text". Desigur, normele şi criteriile autenticităţii presupun, ca un element indispensabil, exerciţiul autoreflexiv, cunoaşterea propriului demers creator, autentificarea, în acest fel, a propriilor percepţii şi senzaţii. Conceptul de *text*, ca instanţă ce transcende "instituţiile" genurilor şi speciilor literare, traduce mult mai eficace şi mai limpede această voinţă de autenticitate, "de adecvare la real a percepţiei şi mijloacelor de lucru".

Într-o ţinută mai mult interogativă decât declarativ-afirmativă, eseul *Ştiinţa inefabilă* aduce în discuţie statutul teoriei literare, o disciplină ce acoperă un spaţiu al metamorfozelor conceptuale continue, în care "adevărurile definitive" par să fie din capul locului excluse. Eseistul observă, pe bună dreptate, că teoria literară nu oferă certitudini incontestabile, dar, în schimb, contribuie în suficientă măsură la consolidarea conştiinţei de sine a unei literaturi. Chiar dacă teoria literară pare să fie o ştiinţă "nespecifică", o disciplină "predispusă la o continuă experimentare de noi metode şi modele" totuşi, trebuie să acceptăm, alături de eseist că, "în ciuda vocilor de sirenă ale pedestrului impresionism disprețuitor de concepte (…) conştiinţa unei literaturi nu poate fi decât teoretică. Să nu uităm că, artistic şi omeneşte vorbind, somnul teoriei naşte întotdeauna monştri: grafomanie, diletanism şi mediocritate agresivă".

Textele lui Gheorghe Crăciun din volumul *Cu garda deschisă* îmi par, prin anvergura teoretică ce le animă, dar şi prin

“pragul etic” pe care îl presupun, pledoarii în favoarea unei percepții lucide a literaturii, interogații – lipsite de patetism dar şi de orice retorică a iluzionării, întrebări lucide asupra condiției scriitorului ca martor, actor şi regizor al propriului său destin. Desigur, reflecțiile despre condiția prozei sunt dominante în secțiunea teoretică a volumului, lucru explicabil dacă ne gândim că autorul e unul dintre cei mai semnificativi prozatori ai generației sale, dar nu mai puțin incitante, în spiritul şi litera lor, sunt întâmpinările critice provocate de, să zicem, proza lui Mircea Nedelciu (*Realitate şi izomorfism textual*), de critica Monicăi Lovinescu (*Critica “primului cerc”*) sau de creația lirică a lui Gellu Naum (*Gellu Naum, contemporanul nostru*) ori Ioan Flora (“*Tălpile violete” sau explozia anecdoticului în poem*). În altă ordine de idei, eseurile despre Mircea Martin (*Criticul şi profunzimea*), Adrian Marino (*Homo europaeus*), Mircea Eliade (*Principiul autenticității*) sunt tot atâtea demersuri pentru ideea de universalitate şi integrare a culturii româneşti în spațiul european.

Eseurile lui Gheorghe Crăciun demonstrează, în mod elocvent, un fin spirit analitic, o sugestivă capacitate de disociere a nuanțelor expresive ale literaturii, dar, nu în ultimul rând, şi o certă vocație a sintezei. Aflate la limita dintre rigoare şi “spiritul de finețe”, aceste texte sunt mărturii ale dinamismului/ dramatismului unei conştiințe literare în perpetuă interogație a lumii şi a propriului sine, documente sufleteşti şi intelectuale ale unui scriitor care îşi defineşte cu luciditate propria condiție, statutul său specific, în fața unei realități polimorfe, ce i se arată ca o permanentă provocare.

A devenit un adevărat truism afirmația conform căreia conştiința modernă şi postmodernă e una “duplicitară”, lipsită de coerență, neomogenă, într-un cuvânt, descentralizată. Scriitorul zilelor noastre beneficiază, în egală măsură, de resurse primordial-creatoare, dar şi de potențialități critice şi teoretice. O dată cu imaginea realității, în relieful paginii scrise transpare,

nu de puține ori, efigia eului creator, amprenta sa stilistică şi retorică, dinamica interogațiilor sale cu privire la finalitățile propriului demers estetic. În acest fel, personalitatea scriitorului capătă o pregnanță aparte, o complexitate evidentă, căci, în măsura în care textul operei poartă în sine nu doar reflexele realului dar şi obsesiile, întrebările, îndoielile autorului cu privire la textul în curs de a fi creat, se produce o dublă focalizare a scriiturii, cu şanse reale de a obține un efect stilistic/estetic de pronunțată eficacitate.

Gheorghe Crăciun este un astfel de scriitor pentru care vocația epică se întâlneşte cu tentația teoretizării, cu efortul de autoclarificare, de limpezire a unor concepte literare, a unor fenomene estetice cu un grad mai mic sau mai mare de generalitate. *În căutarea referinței* (1998) e o carte de studii şi articole structurată în patru secțiuni (*Contexte şi concepte critice, Poezie şi limbaj poetic, Subtextele prozei* şi *Autoportret indirect*). În *Contexte şi concepte critice* autorul defineşte sau recapitulează unele concepte ale literaturii moderne sau postmoderne, imprimând studiilor sale un caracter riguros, aplicat; aici, referințele sunt absorbite în text cu o anumită naturalețe, devenind, în fond, *contexte* în care se desfăşoară demonstrația autorului. Ceea ce surprinde în aserțiunile lui Gheorghe Crăciun e caracterul lor riguros, pe cât de ferm, pe atât de relativizant. Eseistul nu-şi impune, cu irepersibilă voință de a convinge, opțiunile sale; el problematizează, mai curând, caută argumente, pune sub semnul întrebării nu doar alte opinii critice, dar şi propriile lui ipoteze.

În studiul *Între modernism şi postmodernism*, de pildă, sunt demontate motivațiile şi resursele teoretice ale poeticii postmoderne, fără ca autorul să cantoneze într-o concluzie definitivă. În finalul studiului amintit, sintetizând trăsăturile definitorii ale postmodernismului, Gheorghe Crăciun încheie într-o tonalitate vădit interogativă şi, deci, relativizantă: "(…) postmodernismul, în proză cel puțin, e un curent de idei care

neagă posibilitățile limbajului de a impune «voci», imagini articulate ale lumii, viziuni. Chiar şi atunci când el, prin agresiva sa componentă intertextuală, ia în considerare viziuni preexistente, o face pentru a le demistifica şi descompune, pentru a le dezintegra şi i-legitima. A spune că postmodernismul e parodic e prea puțin. Tehnica uzuală a parodiei e condusă, totuşi, de o voință a construcției, de o logică a modificării registrelor stilistice (…). Ajungem astfel încă o dată la arbitrareitate. «Gălăgia» postmodernistă e altceva decât spectacolul sincretic dadaist. Şi totuşi diferențele nu sunt atât de mari. Să fie atunci postmodernismul forma discretă dar zgomotoasă a neoavangardismului zilelor noastre?" Dacă în acest studiu, ca şi în celelalte aparținând acestei secțiuni (*Poetica explorării în lirica secolului XX, "Paşoptism" sau "bonjurism"?*, *Roland Barthes şi "fantasmele" textului* etc.) miza este predominant teoretică, eseistul delimitând şi definind "contextele" şi "conceptele" fundamentale ale literaturii moderne sau postmoderne, în următoarele secțiuni ale volumului Gheorghe Crăciun îşi revelează calitățile de exeget, aplicate asupra unor poeți sau prozatori reprezentativi pentru literatura secolului XX (*Bacovia, simbolistul eretic, Kavafis şi poezia viitorului, Metodele luiFrancis Ponge, Prin ocheanul întors, Şcoala ludică şi arcanele autenticității* etc.). Demn de subliniat este faptul că între teorie şi critică literară, între destructurarea şi descrierea conceptelor şi analiza riguroasă a textelor literare, demersul explicativ al lui Gheorghe Crăciun îşi află un element unificator în adecvarea continuă la obiectul cercetării; obiectivitatea, echidistanța față de conceptul, fenomenul sau textul studiat rămân constante ale interpretărilor sale. Evident, autorul nu ocoleşte afirmațiile paradoxale, uneori riscante, alteori de certă validitate.

Nu de puține ori, însă, observațiile directe, impersonale sunt deviate înspre autobiografic, după cum adesea ținuta impersonală face loc subiectivității şi confesiunii, precum în

eseul *Prin ocheanul întors*, în care se reconstituie, prin filigranul instabil al rememorării, statura şi figura exemplară a scriitorului şi omului Radu Petrescu: "Este vorba despre «discreție», despre un mod de a fi ca om şi ca scriitor ce trebuie să-i fi descumpănit pe toți cei care l-au cunoscut pe acest impenitent ascet al jurnalului. Discreția lui Radu Petrescu era o dominantă a ființei sale, un element conotativ chiar şi al celor mai mărunte gesturi sau banale cuvinte, o trăsătură majoră, superioară, însoțind clipă de clipă perfecta civilitate a amfitrionului, a vorbitorului în public, a omului de condei, un dat structural din nervura căruia se deschideau ca aripile unui evantai toate celelalte calități ale intelectualului rasat, superior prin chiar laturile imediate ale prezenței sale fizice".

În ciuda caracterului lor disparat, aparent neomogen, textele lui Gheorghe Crăciun se impun prin permanența glisare între conceptualizarea cu acută relevanță teoretică şi inserțiile conştiinței subiective a eseistului. "Scindarea personalității celui care scrie", observată în *Argument*-ul cărții nu e resimțită ca opresivă, ca o ruptură alienantă în câmpul cognitiv şi ontologic al scriitorului, căci "din imposibilitatea de a se determina pe sine ca subiect creator, criticul fuge spre sinele celorlalți şi modelele sale interpretative sunt tot atâtea măşti pe care el ar dori să le poarte. La rândul lui, scriitorul care nu este critic, chiar scriitorul cel mai obsedat de real poate descoperi că numai punerea în contact a polului pozitiv al elanului creator cu polul negativ al conştiinței critice poate declanşa acel curent continuu de care existența sa imaginară în pagină are atâta nevoie".

Dominat de obsesia autenticității, în propria creație dar şi în studiile critice consacrate altora, Gheorghe Crăciun nu e mai puțin interesat de practica scriiturii; stilului său critic, alert, disponibil, depăşind tirania canoanelor, pare să reflecte cu consecvență figura unui creator pentru care literatura şi realul sunt polii unei fundamentale puneri în abis a propriei conştiințe artistice.

Ion Simuț

Cărțile publicate până în prezent de Ion Simuț (*Diferența specifică*, *Revizuiri*, *Incursiuni în literatura actuală*, *Confesiunile unui opinioman*, *Critica de tranziție*, *Rebreanu – dincolo de realism*), ne oferă imaginea unui critic de anvergură,

sigur pe sine, care mizează în primul rând pe fermitatea opțiunilor estetice şi pe tonul măsurat al opiniilor expuse. Simuț pare a ilustra în modul cel mai convingător tipul criticului ardelean marcat de spirit metodic, riguros, aplicat oarecum obedient asupra "obiectului" de studiu, ba chiar înclinat să-şi estompeze cu bună ştiință afectivitatea, să-şi pună în umbră propria personalitate, desigur în beneficiul exactității observației, al obiectivității.

Există însă, în cadrele unei astfel de – inevitabil aproximative – clasificări, dincolo de acest gen proxim al solidarismului de stirpe ardelenească, grav şi precis, şi o netă "diferență specifică", prin care criticul se detaşează în peisajul literar contemporan. E vorba, în primul rând, alături de caracterul aplicat al analizelor, susținute cu argumente extrase din textul propriu-zis al operelor, de o indubitabilă ambiție – şi chiar vocație – a sintezei; adevărata identitate critică a lui Ion Simuț îşi extrage substanța din paginile de istorie literară, căreia autorul pare a-i acorda o atenție privilegiată, aproape exclusivă ("criticul trebuie să poarte în sine întreaga istorie cel puțin a unei literaturi. Un autentic critic, secondat întotdeauna de un istoric literar, trudeşte o viață la sinteza de istorie a literaturii, chiar dacă nu o scrie în întregime, ci numai pe porțiuni").

Fără a neglija relieful sinuos, tectonica schimbătoare a actualității, Simuț pare a se orienta cu mai multă naturalețe şi dexteritate în perimetrul unor valori consacrate, aparținând trecutului, dar care sunt departe de a fi clasate. Din această disponibilitate spre deschidere a creațiilor purtând girul tradiției s-a născut şi fascinația "revizuirilor", a revalorizării unor scriitori şi opere, pe care criticul vrea să le elibereze de prizonieratul clişeelor receptării. Circumscrierea unor astfel de creații e realizată printr-un demers complex, în care finețea şi rigoarea se întâlnesc pentru a configura un desen pregnant, sigur al demonstrației; de altfel, nu de puține ori, Ion Simuț îşi exprimă convingerea că exercițiul critic trebuie să fie rezultatul

unui efort sincretic, interdisciplinar, trebuie să dobândească virtuți integratoare, să exprime capacitatea ființei umane de a se defini pe sine, din multiple perspective, dar şi de a-şi explicita propriul orizont existențial. O mărturisire a autorului din *Confesiunile unui opinioman* e cât se poate de revelatoare în această privință, a deschiderii antropologice şi ontologice pe care o presupune adevărata critică: ”Cred în necesitatea alianțelor criticii literare cu antropologia imaginarului, psihanaliza, istoria religiilor şi istoria mentalităților, cu toate ştiințele învecinate din domeniul umanist. Critica trebuie să fie capabilă să ne spună ceva nou despre omul estetic şi omul etic, omul religios şi omul istoric – nu doar despre text”. Modul în care e perceput actul critic – la nivelul teoretic al declarațiilor de intenții – se răsfrânge, cu oarecare constanță, în interpretările propriu-zise, în care apelul la text, la literalitatea şi literaritatea sa, are ca benefic pandant excursul în planul diacronic sau în planul valorilor estetice contextuale.

Oricât de sobre şi riguroase – în datele construcției interne ar fi -, oricât de echilibrate în fermitatea opțiunilor ar părea, cronicile, studiile şi eseurile lui Ion Simuț nu părăsesc cu totul o anume îndoială metodologică, o anumită fervoare interogativă, prin care sunt relativizate concluzii sau rezultatele unor interpretări, sau, dimpotrivă, prin care sunt tatonate noi orizonturi ale interpretării. Astfel, în finalul unei recenzii la cartea *Eminescu şi mutațiile poeziei româneşti* de Ioana Em. Petrescu, după o circumscriere a mizei teoretice şi analitice a cărții, criticul resimte provocarea unor întrebări stârnite de lectura acestui studiu despre modernitatea poetică românească: “Stimulați de ideile cărții, mărturiseşte Simuț, ne cufundăm într-o fertilă reverie intelectuală, cu întrebări pentru noi înşine. Sunt reductibile, în ultimă instanță, mutațiile operate de Eminescu, Ion Barbu şi Nichita Stănescu la diferențele dintre romantic, modern şi postmodern? Nu ar putea fi detaliate şi în cazul lui Arghezi, mai devreme decât la Nichita Stănescu, o poezie a

rupturii şi o nostalgie a totalității? Sau poate că revoluția lui poetică, dacă e o revoluție, este sintetizabilă în formula pulverizării eului, a oglinzii sparte? Nu ar servi teza cărții cunoaşterea participativă din poezia lui Lucian Blaga? Unde îl situăm pe Bacovia? Nu schimbă şi el paradigma poeticității? Nu ar fi mai potrivit să vorbim în cazul modernității, dacă Ion Barbu este un model al ei, de o revoluție colectivă avangardism-Arghezi-Blaga-Ion Barbu-Bacovia, cu accepții personalizate, dar cu declanşarea relativ simultană, într-un sens particular al radicalităților? Nu are avangardismul un sens la fel de revoluționar ca poetica lui Ion Barbu? Sunt întrebări la care ne îndeamnă să răspundem un eseu critic cu o riguroasă metodă şi o viguroasă calitate a provocării intelectuale". Aceste aprecieri – şi interogații dubitative – revelează tocmai capacitatea criticului de a se lăsa fascinat şi incitat totodată de ideile altora, dar, pe de altă parte, şi disponibilitatea pentru construirea unor ipoteze hermeneutice noi, plauzibile, apte să explice resorturi ale literarității, structuri şi forme expresive.

Definitoriu pentru modalitatea critică a lui Ion Simuț este chiar stilul cărților sale, un stil marcat nu de rafinament şi subtilitate exegetică alexandrinistă, de abundența mijloacelor de expresie, ci, mai curând, de economie a procedeelor, de sobrietate şi limpezime a frazării, fără ca prin aceasta autorul să-şi reprime cu totul fascinația pentru eseu ("Trebuie să spun însă că eseul (…) este pentru mine mai mult o aspirație, adevărata vocație mi-o văd – dacă nu cumva mă înşel – în critica literară de interpretare a clasicilor. Simt că am afinități într-o oarecare măsură – mai mică sau mai mare – cu modul în care gândesc literatura Mircea Scarlat şi Ion Bogdan Lefter").

Surprinzător pare, la acest critic dominat de sprit de geometrie, de sentimentul ordinii şi echilibrul interior, apelul la confesiune, recursul la formele mărturisirii; cu precizarea doar că notațiile confesive ale lui Ion Simuț nu au, în mod paradoxal, o ținută imediată, directă. Mai curând, expresia lor e mijlocită de

reflecția livrescă, trăirea e oarecum artificializată de convențiile literaturii, de obsesia literarității consemnărilor. Interesante pentru evoluția unei conştiințe supuse avatarurilor şi restricțiilor din vremea comunismului, notațiile jurnaliere ale lui Simuț înregistrează ipostaze revelatoare ale eului, în notații succinte, marcate uneori de frenezia asocierilor, notații în care reflexul mimetic se conjugă cu demersul autoscopic.

În cadrul acestor pagini, melancolia este privită ca o stare privilegiată de trăire şi simțire, ca o modalitate de acces spre adevăratele dimensiuni ale ființei. Melancolia nu e, însă, în jurnalul lui Ion Simuț reflectată în mod empatic, cu turnuri afective ale frazei ci, mai curând, circumscrisă teoretic, într-un incontestabil efort analitic, de radiografiere a resurselor şi componenetelor sale, a funcțiilor pe care le deține în economia psihicului uman: "Melancolia este o formă subtilă de valorizare a eului, o formă subtilă de a pune eul şi lumea într-o ecuație insolubilă, în care nu contează decât relaționarea tensionată. Melancolia este una din căile normale parcurse ca eul să-şi descopere fragilitatea, sensibilitatea, permeabilitatea – calități de finețe absolut necesare pentru a recepta înțelesurile lumii. Melancolia este adevărata stare optimă de receptivitate a semnificațiilor, percepute într-un moment de slăbiciune".

"Echilibrat prin natură, dar şi prin formație" (Ştefan Borbély), "critic sever, înzestrat cu simțul valorii" (Nicolae Oprea), Ion Simuț posedă capacitatea – rară – de a distribui corect accentele axiologice, de a discerne valoarea de nonvaloare şi de a recepta cu aproape egală disponibilitate scriitori şi opere din cele mai diverse epoci literare.

Ceea ce frapează, poate, în mod paradoxal, în scrisul lui Ion Simuț e, înainte de toate, tonalitatea neutră, calmă şi echilibrată a scriiturii critice, acest model scriptural ținând însă nu de o artă a reculului sau de o necesitate a reticenței cu orice preț, ci, mai curând, de o temperamentală nevoie de ordine interioară, ce dictează şi disciplina frazei şi precizia

demonstrației. Un portret ce desemnează cu o anume exactitate figura criticului orădean ne oferă Radu G. Țeposu, surprinzând efigia unui stil critic în care voluptarea lecturii e corectată de ceremonia sistematică a interpretării: "Serios fără morozitate, sistematic fără ticuri, bine informat, criticul e şi un glosator subtil şi maliţios, cu o plăcere a scrisului şi a lecturii aproape decadentistă, încât închipuindu-mi-l abstras şi înconjurat de cărţi rare precum Des Esseintes al lui Huysmans, probabil n-aş greşi prea mult. Cititul îi provoacă delicii nebănuite, literatura e savurată în substanţa ei cea mai intimă. Acest lucru se vede bine în stilul rafinat, cu răsuciri de frază studiate şi truvaiuri fericite".

Lecturile riguroase, observaţiile precise şi metodice ale lui Simuţ transpar şi în volumul *Revizuiri* (1995), unde se aliază însă unei fascinaţii a zonelor mai puţin investigate ale literaturii române pe care criticul le luminează cu rigoare. Atras de penumbre, de clar-obscur sau, dimpotrivă, de poncif, de calea cea mai bătătorită ce duce spre opera unui scriitor, criticul apelează la metode variate, adecvate modelelor literare pe care le vizează. Construcţia cărţii lui Ion Simuţ nu e lipsită de o anume circularitate, volumul deschizându-se cu substanţiale consideraţii despre *Personalitatea literaturii române*. *Un suflet romantic* (în care e formulată şi demonstrată ideea "romantismului fundamental definitoriu pentru literatura română") şi încheindu-se cu studiul *O schimbare de paradigmă*. *Mircea Eliade*, a cărui concluzie trasează efigia operei lui Mircea Eliade ca un "catalizator al renaşterii noastre culturale (…). Ea posedă forţa regeneratoare şi propulsatoare a unui mit revitalizant pentru un prezent căzut deocamdată sub teroarea istoriei şi a politicii".

Prima secţiune a cărţii lui Ion Simuţ e consacrată unor personalităţi ale literaturii române din secolul al XIX-lea, pe care criticul le consideră în mod nuanţat, valorificând, evident, şi interpretările anterioare. Astfel, în *Mitul biografic eminescian*. *Un mod de a fi în lume* Ion Simuţ porneşte de la opiniile de

excepție formulate de Maiorescu şi G. Călinescu, înfățișând avatarurile acestui mit în desfăşurarea sa diacronică, de la biografia călinesciană la romanul psihologic-erotic lovinescian sau la romanul social cezarpetrescian. Dacă, după cum observă Ion Simuț, "mitul unei personalități literare există într-o poveste ce-l sugerează simbolic, îl hrăneşte, îl întreține, dar îl şi degradează", nu e mai puțin adevărat că propria biografie i s-a revelat poetului ca o obsesie şi ca un "alt mod de a învăța să moară".

Caragialescul după Caragiale se deschide cu aserțiunea conform căreia "vitalitatea caragialismului ține de însăşi vitalitatea spiritului critic şi de sentimentul de libertate al exprimării literare", şi îşi propune să înregistreze bogata posteritate a caragialismului în literatura română, posteritate ce ar putea fi urmărită "pe trei căi: în comedie (cu consecințe, prin Urmuz, până în teatrul ionescian al absurdului); în schiță (specie literară ce s-a luptat zadarnic să se desprindă, tematic şi stilistic, din matca impusă de maestru) şi în nuvela psihologică". În acest fel, Ion Simuț se referă, în studiul său, la influența pe care spiritul caragialian a exercitat-o asupra unor prozatori din epoca inter şi postbelică (Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Sadoveanu sau Marin Preda) concentrându-şi atenția mai ales asupra fascinației caragialismului asumată în chip programatic de generația'80 în poezie (Mircea Cărtărescu), proză (Ioan Lăcustă) sau critică (Al. Cistelecan). Actualitatea operei lui Caragiale derivă, în viziunea criticului, din modul în care autorul *Scrisorii pierdute* a înregistrat degradarea umană, semidoctismul şi vulgaritatea, dincolo de expresa culoare de epocă: "Viziunea lui (a lui Caragiale n.n., I.B.), în măsura în care suntem conştienți de ea, ne dezvăluie ridicolul în care am putea cădea, dacă nu i-am bănui capcana. Trecem prin lumea lui Caragiale ca printr-un coşmar, pentru a şti să deschidem ochii spre rațiune şi demnitate. Unul din sensurile actualității lui Caragiale acesta este: avem întruchipată în opera lui, ca într-un memento, o

imagine a degradării umane posibile, a devierii periculoase în prostia omenească".

Cea de a doua secțiune a cărții lui Ion Simuț reunește studii și eseuri mai apăsat analitice, referitoare la *Stilul suferinței bacoviene: nihilomelancolia*, *Arheologia eului poetic* (Tudor Arghezi), *Întoarcerea fiului risipitor* (Panait Istrati), *Personajul ca enigmă explicată*, *Liviu Rebreanu, Semnificația revizuirilor lovinesciene, Idealurile de exactitate ale metaforei critice, Măștile jocului călinescian* sau la *Arhitectura povestirilor voiculesciene: un epos al misterului.* Nu puține dintre aserțiunile criticului se susțin cu argumente temeinice, concluziile – afirmate cu fermitate – nu eludează deloc tonalitatea interogativă ce mărturisește și o inevitabilă marjă de indeterminat, de incertitudine. Deși nu cu totul noi, observațiile lui Ion Simuț despre "arheologia eului arghezian" relativizează unele poncife, nuanțând raportul dintre eul poetic și lume: "Fundamental arghezian este tendința de a arăta precaritatea oricărei ipostaze a eului. Sedimentul zădărniciei se întinde și asupra «insului însutit». Subiectul permanent al acestei poezii este ființa precară, lipsită de repere și cu atât mai disperată cu cât divinitatea nu-și arată cu claritate semnele. Poetul social (atât cât există) este o cale încercată pentru a găsi consistența eului, deplinătatea sa. Și în urma acestui avatar, singurătatea și golul interior amenință să se reinstaureze. Arheologia eului arghezian echivalează cu o sondare a abisului".

Impresia primă ce o resimțim la lectura eseurilor și a studiilor critice ale lui Ion Simuț e aceea că dincolo de rigoarea demonstrației și de seducția expresiei, autorul expune lucruri demult știute, pe care le intuiam noi înșine (spre exemplu, cine nu a observat că jocul actoricesc, ținuta histrionică reprezintă dominante ale personalității călinesciene?). Meritul criticului constă, însă, în aprofundarea unei dominante psihologice și stilistice, marcând mai apăsat contururile personalității creatoare sau ale operei literare.

Ştefan Borbély

Într-o semnificativă *Laudă a eseului* cu care se deschide volumul său *Grădina magistrului Thomas* (1995), Ştefan Borbély circumscrie datele cele mai importante ale acestei specii literare, ce se dovedeşte "a fi arta specifică a solitarilor".

În schip surprinzător, poate, eseistul defineşte eseul prin opoziția față de critica literară, precizând independența şi

“individualismul” ca mărci stilistice gnoseologice esențiale ale eseului, față de spiritul ancilar şi caracterul “bigot” al analizei de text.

Cultivând plăcerea cvasi-senzuală a degustării esteticului, fără să eşueze în frivolitate stilistică, eseul uneşte “toleranța cu aventura extremă”, adoptând o retorică fluctuantă şi liberă, ce se pliază perfect pe obiectul investigației, fără să-i epuizeze însă semnificațiile şi savorile. Eseistul nu e, în viziunea lui Ştefan Borbély, nici critic literar (pentru că e lipsit de „disciplina interioară şi capacitatea de sinteză”) dar nu e nici filosof (datorită „luxurianței senzuale şi a incapacității de a recurge la abstracții”). Cu toate acestea, eseistul autentic e marcat de o impecabilă „disciplină intelectuală”, de un viu sentiment al „cenzurii interioare” – dimensiuni ce validează, în fapt, prestația sa dezinvoltă, lipsa sa de complexe şi inhibiții în teritoriul pe care îl ia în stăpânire. Modul de structurare specific acestei specii literare e, spre deosebire de opera critică, dezvoltarea „progresivă”, acumularea gradată a ipotezelor şi temelor asumate, eseul reflectând astfel „foamea de infinit pe care o încearcă cel care îl practică”. Concluzia acestei *Laude a eseului* dezvăluie, indiscutabil, mobilurile estetice şi resorturile psihologice ale demersului autorului, punându-ne în fața unui gest de o extremă luciditate şi pregnanță gnoseologică: „Să credem în el (eseu, n.m. I.B.) şi să-l cultivăm, nu numai pentru că exprimă un sentiment de viață contemporană, ci şi fiindcă ascunde un element dificil de găsit în celelalte genuri ale exegezei literare: sublimul sentiment al jocului şi eşecului spiritual”.

Lectura pe care o practică Ştefan Borbély în *Grădina magistrului Thomas* e una cu vădite deschideri filosofice, eseistul fiind atras, în aceste pagini, de aspectele literare mai puțin frecventate de exegeză, care-şi păstrează o doză însemnată de nedeterminare sau de mister. Fascinat mai curând de “faliile” ori zonele de umbră ale textului şi ale experienței scripturale,

eseistul exclude din interpretările sale orice poncif, orice "idee primită", înțelegând demersul creator într-un mod nuanțat. Fie că abordează literatura română – *Experiența lui Arghezi, Complexul lui Nessus (Liviu Rebreanu), Izvorul Alb, Un caz de compatibilitate limitată: Maitreyi, Corespondențe Rilke – Blaga* fie că explorează spațiul literaturii universale – *Ritmurile corpului în Grecia antică, Drumul spre Nietzsche, Experiența lui Kafka, Laudatio mortis (Thomas Mann), Grădina magistrului Thomas (Hermann Hesse)* etc., Ştefan Borbély înțelege să îmbine "fervoarea unui stil critic inspirat" (Gheorghe Perian) cu o incontestabilă rigoare metodologică, ce aşază eseurile sale sub semnul unei geometrii suple, în care lipsa de prejudecăți nu devine ea însăşi prejudecată.

Între rigoare ideatică şi suplețe a interpretării se situează şi comentariul dedicat lui Arghezi, în care eseistul observă prezența a două tentații ce îl încearcă pe poetul *Cuvintelor potrivite*: "ispita de a se substitui divinității absente" şi, pe de altă parte, "ispita tăcerii, a renunțării şi a întoarcerii, singura care păstrează intactă esența imaginară a actului poetic". O imagine "bifrons" a lui Rebreanu are, de asemenea, numeroşi sorți de adevăr, căci eseistul ni-l înfățişează pe autorul lui *Ion* ca "pe un suflet neliniştit, scindat între tulburătoarea chemare a tenebrelor şi voluptatea iubirii celeste". Şi eseistul continuă: "în spatele măştii de un impecabil echilibru, admirat sau invidiat de contemporani, se află un suflet năpădit de spaime obscure şi tentații impure, cu greu reprimate". Subtile şi riguroase, incursiunile în operele lui Kafka, Thomas Mann, Hermann Hesse surprind, într-un limbaj "economic" prin precizie dar şi fascinant prin coloratura afectivă, sensuri şi dimensiuni mai puțin cunoscute, într-un demers interpretativ de amplă respirație ideatică. *Grădina magistrului Thomas* e o carte care confirmă vocația critică a unuia dintre cei mai înzestrați eseişti ai generației 80'.

Nicolae Oprea

Circumscriind orizontul tematic al "provinciei" literare, (în cartea sa *Provinciile imaginare*) Nicolae Oprea îşi exprimă, în fond, explicit preferința pentru un segment al prozei româneşti caracterizat prin "preeminența spațiului în raport cu personajul sau evenimentul", aşadar, printr-o viziune sintetică,

în care totalizarea elementelor spațiale conduce la o configurare epică ce îmbină deschiderea existențială şi profunzimea ideatică. Demersul critic al lui Nicolae Oprea nu se închide astfel într-o evaluare *stricto sensu* a termenului de provincie literară, ci, dimpotrivă, caută să reprezinte reperele estetice şi deschiderile ontologice ale unui astfel de spațiu de referință al ficțiunii, aflat, de cele mai multe ori, la confluența imaginarului cu realitatea, a concretului celui mai banal cu fascinația fabulosului. Provinciile imaginare pe care le inventariază criticul în sfera epicului (Dicomesia, Balcania, Vladia, Albala) nu se situează într-o geografie concretă, doarece "țin de o topografie iluzorie, cu toate particularitățile şi detaliile de referință". Între caracteristicile acestor spații fictive, criticul enumeră "valoarea locală a personajelor şi întâmplărilor relatate, descrierile ample duse până la limita detaliului infinitezimal, teritoriile de referință delimitate cu precizie axiomatică, eroi emblematici impuşi în cadrul tramei ca necesitate a spațiului", însuşiri care reflectă, fără a le epuiza complexitatea, identitatea acestor teritorii utopice.

Pandantul liric al "provinciei imaginare" îl reprezintă poezia "de ambiant", în care criteriul de constituire a imaginarului e structurarea unei atmosfere, a unor universuri lirice autonome, pregnante prin coerență discursivă şi resurse mimetice, dar şi printr-un mod specific de agregare a elementelor realului. Poeții acestei orientări lirice (Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Florin Mugur, Emil Brumaru, Ovidiu Genaru, Adrian Popescu şi Liviu Ioan Stoiciu) se recomandă în primul rând prin explorarea zonelor cotidianului, sublimate în grila fantezistă, ironică sau afectivă, căci, precizează criticul, "între poet şi lumea de obiecte suprinse în devălmăşie se stabileşte, pe itinerariul rememorării, o certă relație afectivă. Sunt vizate, în general, lucruri anacronice şi disfuncționale a căror prezență în discurs e resimțită ca generatoare de atmosferă. Fiindcă nu interesează obiectul în

sine, ci haloul care îl autentifică. De aceea, cadrul poemului va fi fixat în aerul dens al spațiilor închise, unde orice gest mărunt produce mari (şi tainice) reverberații de ordin empatic".

Fie că e vorba de provinciile imaginare desemnate epic, fie că e vorba de "lirica ambientală", axată pe sugestia atmosferei, cadrul literar pare să aibă finalitățile şi resorturile unor modalități de refugiu din fața unei realități entropice, alienante. Limitele provinciilor ficționalizate, atât de imprecise, de altfel, atât de puțin ferme, par a avea o funcție protectoare; ele circumscriu un spațiu bine individualizat, cu o structură mitică şi o alură utopică, în care stridențele şi discontinuitățile lumii "reale" nu răzbat decât ca momente de ruptură, de interferență şi discontinuitate a celor două universuri distincte şi complementare: cel concret exterior, oarecum, şi cel conturat de spațiul himeric al "provinciei imaginare".

În acest fel, în capitolul consacrat *Dicomesiei*, provincia imaginară a lui Ştefan Bănulescu, se face apel, nu în ultimul rând, şi la raporturile nuanțate dintre personajele cu anvergură simbolică şi spațiul în care se circumscriu acestea, care le conferă valoarea paradigmatică, impunându-le o existență aşezată sub semnul mitului, după observația, îndreptățită, a criticului: "Relația funcțională dintre configurarea provinciei imaginare şi structura personajelor desprinse din matrice arhaică este cu totul alta decât aceea acreditată de majoritatea comentatorilor. S-a pedalat îndeosebi pe tema naturii parodice a discursului, eludându-se principiul proxim de organizare a materiei. Este evident că naratorul recurge la mit (cu sensul de poveste, legendă) exclusiv în cuprinsul povestirilor propriu-zise pe a căror înlănțuire se întemeiază cartea". Lipsit de orice urmă de retorism, refuzându-şi tonalitatea inflamată şi, dimpotrivă, asumându-şi observația neutră, nu mai puțin personală, însă, Nicolae Oprea ştie să distribuie accentele asupra nuanțelor operelor pe care le radiografiază. Miza pe care o presupun paginile sale critice e cumpănirea justă între conceptul critic,

elaborat cu minuție, rafinat până la deplina sa funcționalitate şi imaginea ilustratoare, exemplu apt să convingă asupra justeței demonstrației. Un fragment din finalul capitolului consacrat lui Ştefan Bănulescu despre "corespondența dintre realitate şi ficțiune" este pe cât de revelator, pe atât de expresiv: "Scriitura decurge dintr-un viciu de formă: universul real se întrepătrunde cu spațiul imaginar în așa măsură încât posibilitatea de a le separa este exclusă. Vreau să spun că prozatorul întreține conştient confuzia dintre fondul legendar al întâmplărilor şi registrul real al povestirii".

Dacă *Dicomesia* lui Ştefan Bănulescu are toate atributele unui spațiu cu relevanță mitică, Balcania desemnată epic de Fănuş Neagu e un "rezonator al dramelor din cuprinsu-i, dar şi acționează asupra lumii cu o forță magnetică, modelatoare". Cu adevărat, în proza lui Fănuş Neagu există o corespondență limpede între personaj şi spațiul pe care îl ocupă, uneori, cum precizează autorul, câmpia însăşi căpătând statutul, însuşirile şi funcționalitatea unui personaj. Evocând acest spațiu fabulos al Balcaniei, exegetul întreprinde o radiografie diacronică, urmărind metamorfozele viziunii spațiale a lui Fănuş Neagu, de la beatitudinea şi fascinația nedeterminării mitice, până la "provincia crepusculară, intrată sub incidența istoriei". Într-o altă "provincie imaginară" ce reține atenția criticului, în *Vladia*, spațiul e minat, se pare, de "morbul substituției", căci, după cum se precizează în acest capitol, "vederea cu rost de autentificare nu acționează în spațiul *Vladiei*. Dimpotrivă, invizibilul devine marcă a locului, îi revelează irealitatea". Considerând "provincia" lui Eugen Uricaru drept un spațiu lăuntric, Nicolae Oprea expune şi limitele convențiilor narative, în măsura în care, aici, cadrul spațial are un caracter formativ, plămădindu-şi eroii, după cum personajele însele îşi construiesc şi ele propria lor lume, fictivă.

Sub spectrul provinciei imaginare carnavalizate se așează şi *Albala* lui George Bălăiță, un cadru narativ supus

transformărilor neîncetate, aflat într-un perpetuu provizorat, din care nu lipsesc deschiderile spre dimensiunea fantastică. Analiza, "propensiunea către metafizică", "bucuria descrierii", preeminența vizualului etc. sunt, în opinia lui Nicolae Oprea, elementele ce conferă substanță și identitate acestor proze.

În capitolele consacrate poeziei, radiografia liricii de atmosferă a lui Leonid Dimov, de exemplu, pune în ecuație manierismul și elementele critice, retorica barocă și viziunea cvasiparodică, împreună cu tentația livrescului și instinctul calofil întrebuințat cu moderație, după cum, în cazul poeziei lui Mircea Ivănescu, exegetul consideră că "se afirmă indirect nevoia de aproximare a ființei (a faptului trăit) prin vorbire interioară, adică prin oglindirea realului în aria conștiinței". Interesantă îmi pare considerarea poeziei lui Petre Stoica din perspectiva unui bacovianism *á rebours*, căci autorul *Melancoliilor inocente* "recuperează universul provinciei imaginare sub auspiciile uimirii perpetue", trăind cu concretețe senzorială epifaniile faptelor cotidiene. De la "provinciile cărților" ale lui Florin Mugur, până la poezia interioarelor domestice a lui Emil Brumaru distanța nu este doar cea de la climatul auster al bibliotecii la spațiul, încărcat, al roadelor, ci și aceea de la conceptul poetic ascetic la senzorialitatea debordantă, după cum între "provincia senzuală", ușor artificializată a lui Ovidiu Genaru și *Umbria* lui Adrian Popescu e o diferență de autentificare a emoției lirice, de sensibilitate și personalizare a discursului. În fine, orizontul provinciei imaginare se prelungește, în lirica optzecistă, o dată cu Liviu Ioan Stoiciu, la care criticul observă o evoluție spre o poetică a revelației, spre o lirică mai încifrată, ce pune accent asupra valorii simbolice a imaginilor.

Perspectiva critică ce ne întâmpină în *Provinciile imaginare* ale lui Nicolae Oprea e marcată de însemnele tutelare ale obiectivității, ale unui spirit constructiv și, deopotrivă, analitic. Nu arareori, însă, expresia critică are pregnanță calofilă,

după cum, adesea, un uşor accent ludic vine să relativizeze gravitatea şi sobrietatea acestui demers atent şi la totalitatea viziunii şi la subtilitatea detaliului. Fără a-şi expune cu ostentaţie instrumentarul critic, Nicolae Oprea îşi vădeşte spiritul metodic prin coerenţa viziunii şi rigoarea demonstraţiei, ca şi prin refuzul evident al improvizaţiilor "eseistice". Critic de substanţă, cu o viziune personală asupra literaturii, Nicolae Oprea are toate calităţile unui exeget înzestrat şi cu deschidere metodologică, şi cu intuiţie sensibilă la relieful operei. El e un aplicat ce nu-şi refuză întorsăturile rafinate ale frazei, e metodic fără pedanterie, într-un domeniu în care cel mai mare viciu pare a fi sau lipsa de metodă sau excesul ei.

Alexandru Muşina

E aproape un truism faptul că poezia modernă, începând cu Baudelaire, îşi pierde "inocenţa" ei originară, dobândind, în schimb, o foarte limpede conştiinţă de sine. Începutul modernităţii înseamnă, într-un fel, o răsturnare copernicană de roluri şi de intenţii gnoseologice, în măsura în care poezia,

începând de a fi o reflectare, oricât de pură, de rafinată a lumii sau a sufletului omenesc, începe să oglindească în text propriile sale avataruri textuale şi structuri ale imaginarului, într-un gest narciac fecund în consecinţe pentru întreaga sa devenire. Din *poeta vates*, posedat al inspiraţiei, mânuind o limbă ale cărei acorduri şi ritmuri erau dictate de o logică superioară, transcendentă, poetul modern se transformă tot mai mult şi mai des într-un *poeta artifex*, şi încă într-unul cu un simţ ironic şi parodic bine dezvoltat, se preschimbă într-un meşteşugar stăpân pe tehnica versului şi pe propriile sale intenţii estetice, eliberându-se în modul cel mai hotărât de tutela constrângătoare a tiparelor şi modelelor prestabilite. În fond, gestul poeţilor moderni (şi, mai ales postmoderni!) este echivalent cu o fermă demitizare a poeziei, o resuscitare a virtuţilor sale "laice", executată, fără îndoială în numele autenticităţii şi adevărului estetic.

E explicabilă, de aceea, pledoaria lui Alexandru Muşina pentru *Poezia cotidianului*, eseu cu care se deschide volumul *Unde se află poezia?* (1996). Începutul eseului *Poezia cotidianului* e în mare măsură semnificativ pentru poetica generaţiei '80, care îşi află, în depoetizarea realităţii şi în regăsirea însemnelor estetice ale cotidianului, mărcile sale distinctive: "Ne-am cam plictisit, să recunoaştem, de poezia oraculară. Zeii în numele cărora pretinde a vorbi nu există. Ne-am plictisit de poezia mercenară, de poezia cabotinilor ce cântă ţăranul şi holda de grâu din cafenelele şi redacţiile Bucureştilor, de poezia farsorilor ce se plimbă în Mercedes dar declamă că ştiu cât de mare e suta de lei, de poezia (hermetică), produs al neputinţei de a simţi şi exprima emoţia, ca şi de cea a proletcultiştilor (convertiţi) (definitiv oare?) pentru a se putea menţine cât de cât în actualitatea literară. O poezie sclerozată, devenită jeton de prezenţă sau flecuşteţ lucitor, în schimbul cărora se pretind toate bunurile pământului, o poezie în care,

dincolo de pelicula străvezie a cuvintelor, nu pulsează sângele vieții noastre de zi cu zi".

Negând toate aceste genuri poetice perimate sau compromise (poezia oraculară, mercenară, cabotină, sclerozată etc.), eseistul mizează pe *poezia cotidianului,* care este, în accepțiunea sa, "o poezie, deci, despre viața noastră obişnuită, dar care, totodată, să exprime şi *poezia* din această viață". Cu alte cuvinte, cotidianul, realitatea de cea mai prozaică speță nu e recuperată poetic doar în latura sa aparentă, în suprafețele sale mai mult sau mai puțin semnificative, ci e revelată şi în dimensiunea sa ascunsă, în fiorul magic al miraculosului camuflat îndărătul aspectelor celor mai banale. Căci, după cum afirmă poetul-eseist, dacă "omul modern a pierdut paradisurile imaginare, el nu mai poate crede în timpul sacru şi în spațiul sacru, care orientau şi valorizau existența indivizilor cu mentalitate arhaică. Dar a sacraliza înseamnă a valoriza, a semnifica; iar omul nu poate exista în afara acestora, are oroare de inform, de haos. Sacrul nu dispare, ci se topeşte, se ascunde în profan. Sub crusta obişnuințelor, a rutinei şi a cuvintelor uzate, colcăie o lume mirifică de senzații şi sentimente, o realitate feerică, poetul va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului".

"Noul antropocentrism", formulă oarecum ambiguă, instituie, în viziunea lui Alexandru Muşina, un demers poetic asimilabil postmodernismului şi care se bazează pe necesitatea profundă "de a regândi omul *concret*, integral *şi ireductibil*". Trăsăturile poeziei "noului antropocentrism" ar fi, astfel, "centrarea pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici şi acum şi o anume claritate a privirii". Apelul la noul antropocentrism vizat de autor înseamnă, în fond, o reumanizare a lirismului în datele sale autentice şi o reaşezare a ideii de *om*, prin recuperarea "ființei ca integralitate", ca ansamblu coerent al spiritualului şi biologicului.

Interesul teoretic pentru *poezia cotidianului* şi *noul antropocentrism* transpare şi în *Din nou despre Cenuşăreasă* (*Trei eseuri despre poezie*), autorul observând pe bună dreptate că poezia cotidianului (i.e. postmodernă) se bazează "pe negarea acestor postulate fundamentale ale modernismului: în locul timpului (etern suspendat) al poeziei moderne, vom avea timpul perisabil (şi amorf, destructurat, în aparenţă) al vieţii cotidiene; în locul spaţiului (pur), necontingent, al jocului secund, vom avea spaţiul profan al existenţei de aici şi de acum; în locul transcendenţei goale vom avea o imanenţă (plină) (de obiecte, întâmplări, senzaţii etc.)".

Un eseu demn de interes, de această dată nu prin anvergura sa speculativă, cât, mai mult, prin cea "practică" este şi *Literatura ca meserie*, în care reflexele autobiografice au darul de a ilustra/ exemplifica, într-un fel, (pro) poziţiile teoretice ale autorului care, repudiind postura romantică a scriitorului inspirat, posedat de forţe transcendenete, propune un model paideic al omului care scrie, angajându-şi fiinţa într-o aventură spirituală indeniabilă. Pornind de la premisa că "scriitorul prelucrează într-un mod care îi e propriu, folosind *tehnici uneori extrem de sofisticate* şi cu un *scop specific*, diferit de cel al comunicării curente, materialul care e limba noastră cea de toate zilele", Alexandru Muşina ajunge la concluzia că "cel care scrie literatură foloseşte *procedee*, *tehnici specifice*, *care se învaţă*", astfel încât meseria de scriitor poate fi însuşită prin asimilarea şi punerea în *praxisul* creaţiei literare a acestui ansamblu de procedee, tehnici etc. Formarea scriitorului se realizează, crede Alexandru Muşina, prin *lecturi*, *prin imitaţie şi experimentare* şi, nu în ultimul rând, prin *ucenicia* pe lângă un maestru – toate aceste căi şi modalităţi ale devenirii unui profesionist al scrisului completându-se reciproc.

Aceeaşi constantă preocupare pentru lirismul modern şi postmodern se regăseşte şi în eseurile cu un caracter interpretativ/ aplicativ mai pronunţat, dedicate poeziei lui

Bacovia (*"Arcadia" bacoviană: o contrautopie*) sau poeticii unor autori precum T.S. Eliot (*T.S. Eliot despre "corelativul obiectiv"*) şi Ezra Pound (*Poetica lui Ezra Pound – o încercare*). Interesantă mi se pare, în cadrul acestor eseuri hermeneutice, mai ales interpretarea poeziei lui Bacovia, pe care Alexandru Muşina îl pune faţă în faţă cu ceea ce el numeşte "Arcadia autohtonă", topos literar care "funcţionează ca un «pattern» imaginar subteran, dintru începuturile literaturii noastre". Şi exemplele pe care le oferă eseistul sunt numeroase, de la *Miorița*, la Alecsandri, Eminescu, Sadoveanu, sămănătorism, gândirism, Pillat, Fundoianu, Emil Brumaru etc. Toposul arcadic se regăseşte, fără îndoială, şi în poezia lui Bacovia, cu menţiunea că aici acest topos capătă o încărcătură negativă, conotaţii despuiate de orice idealitate şi sensuri thanatice, el fiind expresia unei lumi desacralizate, din care orice reflex mitic este absent. Poetul creează, în această Arcadie *à rebours* o permanentă confuzie de planuri viu/ mort, exprimând însăşi ambiguitatea funciară a condiţiei umane, împărţită dihotomic între existenţă şi neant. Pe bună dreptate, poate, Alexandru Muşina interpretează poezia lui Bacovia prin grila "categoriilor negative" ale lui Hugo Friedrich, categorii specifice lirismului modern, însă eseistul român nu uită să precizeze că "antiromantismul bacovian nu se limitează la nivelul retoric, nici măcar la cel al atitudinii faţă de lume, al filosofiei de existenţă, ci atacă direct planul mai profund – al imaginarului". Negativismul e caracteristic, de altfel, nu numai peisajului (dezafectat, lipsit de relief semantic), ci şi *eului liric* şi *sentimentului iubirii*, căci, spre pildă, erotica bacoviană nu instaurează un spaţiu compensator, nu e un impuls purificator, dimpotrivă, sentimentul iubirii alienează, produce dezechilibre, dizarmonie. Eseistul încearcă, simplificând oarecum lucrurile, să detaşeze notele distinctive ale poeziei Arcadiei negative a lui Bacovia, în contrast cu creaţia eminesciană sau sadoveniană, la nivelul retoricii, al coloristicii, cadrului poetic şi la nivelul

planului senzorial. Incitante, în premisele, dar şi în concluziile lor, eseurile despre T.S. Eliot şi Ezra Pound vădesc o cunoaştere aprofundată a poeziei moderne, atât în manifestările ei "concrete", cât şi la nivelul "epistemei" lirice contemporane.

Poet el însuşi, Alexandru Muşina se dovedeşte şi un teoretician şi un hermeneut abil al poeziei, posedând instrumente de investigație şi de evaluare critică dintre cele mai subtile şi mai adecvate.

Gheorghe Perian

Literatura optzecistă reprezintă (nu spun nici o noutate) un fenomen de o amploare semnificativă, greu de redus la o formulă critică sau la un tipar metodologic. E drept, pot fi puse în evidență trăsăturile acestui mod de a scrie, pot fi inventariate

motive, toposuri predilecte, poate fi circumscrisă o anume dominantă scripturală, însă, se pare că rămâne, insesizabil, spiritul acestei generații, esența sa secretă, imposibil de eludat, dar şi foarte dificil de cuprins în concepte critice. Am putea spune chiar că există atâtea optzecisme câți scriitori optzecişti există şi că, pentru a putea delimita spiritul acestei generații e necesar studiul atent, analitic al creatorilor ce i se subsumează şi abia apoi să se ajungă la concepte şi principii teoretice. Calea de urmat este, aşadar, inductivă şi nu deductivă, aceasta fiindcă doar prin însumarea trăsăturilor specifice ale scriitorilor optzecişti, fiecare cu amprenta sa stilistică inconfundabilă, pot fi definite, cuprinzător şi exact, trăsăturile particulare ale generației.

O astfel de întreprindere şi-o asumă Gheorghe Perian în *Scriitori români postmoderni* (1996), carte ce-şi propune o radiografie atentă, riguroasă a unor poeți şi prozatori optzecişti importanți (Liviu Ioan Stoiciu, Viorel Mureşan, Alexandru Muşina, Ion Mureşan, Traian T. Coşovei, Mircea Petean, Matei Vişniec, Marta Petreu, Mircea Cărtărescu, Aurel Pantea, Augustin Pop, Magdalena Ghica, Ioan Moldovan, Florin Iaru, Nichita Danilov etc. în domeniul poeziei şi Alexandru Vlad, Ioan Groşan, Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Daniel Vighi, Mircea Nedelciu în spațiul prozei). Gheorghe Perian recurge, în analizele sale, la o modalitate eminamente descriptivă, inventariind felul în care se configurează textual imaginarul fiecărui autor, desprinzând, cu alte cuvinte, din textele văzute în tinerețea literarității lor, o trăsătură definitorie, un mod propriu de a scrie şi de a gândi literatura. Eseurile lui Gheorghe Perian se caracterizează, şi poate că aici stă miza lor incontestabilă, printr-o evidentă rigoare a interpretărilor. În acest fel, demonstrația eseistului înaintează lent, pas cu pas, cu reveniri şi explicații suplimentare, cu nuanțări şi argumentări extrase din textul operelor comentate, construindu-se astfel o imagine critică unitară, coerentă şi validă a autorilor respectivi.

Poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, de pildă, e pusă sub semnul oralității, fapt care, în viziunea lui Gheorghe Perian, are două consecințe ("o receptare inadecvată a poemelor de către literați, care vor încerca să le judece din perspectiva limbajului scris, iar în al doilea rând, o priză rapidă la marele public, obişnuit să comunice, chiar şi în condițiile alfabetizării generale, mai ales prin vorbire"). Din această particularitate a *oralității* decurge, cu vizibilă necesitate, şi aspectul formal cel mai evident al poemelor lui Liviu Ioan Stoiciu: fragmentarismul; criticul subliniază această modalitate de a construi nu o imagine unitară, globală şi netă, cât mai degrabă de a plasa în cadrele fluctuante ale poemului "pete de culoare" între care nu există raporturi strict determinate şi care sugerează caracterul polimorf, mobil, protetic al realității înseşi: "Imaginile sunt într-adevăr numeroase, dar nu ocupă niciodată întreg spațiul poemului, având mai degrabă aspectul unor pete de culoare precis conturate şi izolate în plasma lirică. Specificul lor e acela de a fi imagini întrerupte, fiindcă nici una din poeziile volumului nu poate fi acoperită în întregime de ele, intercalând toate şi alte elemente, cum ar fi stările de conştiință, care fracturează cursul reprezentărilor. Aceste imagini tăiate, fragmentare, solicitând din partea cititorului un act de complinire mentală, au de obicei un caracter evocator, sunt orientate adică spre trecut, provenind din amintirile deosebit de bogate ale poetului".

Dacă un principiu al oralității şi fragmentarismului imagistic structurează viziunile poetice ale lui Liviu Ioan Stoiciu, Viorel Mureşan e interesat, crede criticul, de "existența grafică a poemului", punând aşadar accentul pe arhitectura, atât exterioară cât şi interioară a ansamblului textual. Un alt poet optzecist, înzestrat deopotrivă cu vocație poetică şi cu o apetență teoretică deosebită, e vorba de Alexandru Muşina, îşi construieşte poemele sub forma unor "scheme dialogice", în care însă comunicarea eşuează în farsă lingvistică, iar dialogul capătă dimensiuni absurde, după cum observă, cu îndreptățire,

Gheorghe Perian. Aici, mistificarea jucată, parodia şi ironia sunt semne limpezi ale intelectualizării, ale unui livresc ce absoarbe şi transcedente concreteţea realului, redând-o într-o manieră relativizantă. Criticul observă, de asemenea, maniera personalistă în care Alexandru Muşina sugerează impactul eului cu lumea. O poetică a eului se desfăşoară aici, prin recursul la autobiografie şi la înregistrarea avatarurilor conştiinţei: "Detaliile autobiografice sunt mai frecvente şi nedisimulate, ipostazele eului structurând aproape fiecare poem. Poetul fixează o distanţă între sine şi ceilalţi, preferând să scrie în numele lui şi despre el. Subiectele personale îl atrag cu predilecţie şi n-ar fi greşit să vorbim, în cazul său, de poezie confesivă, dar atunci trebuie precizat că, prin ironie, se detaşează întotdeauna de propriile mărturisiri. Prezenţa mai mult sau mai puţin explicită a eului semnalează tocmai această tendinţă de-a lega poemul de ocazia ce i-a dat naştere, de a-l raporta la evenimente şi împrejurări din viaţa intimă".

Dacă poezia lui Ion Mureşan se relevă sub aspectul confesiunii ca un "document existenţial", lirica lui Traian T. Coşovei e surprinsă din perspectiva performanţelor versificării, a toposurilor livreşti şi parodice, precum şi prin prisma oximoronului, - unul din "stilemele" predilecte ale acestor creaţii. Poet de factură barocă prin luxurianţa şi fluiditatea imaginilor, Traian T. Coşovei e adeptul unei lirici descentrate, în care, printr-o disponibilitate centrifugă evidentă, imaginile şi viziunile îşi modifică treptat conformaţia şi "sintaxa": "poeziile par descentrate şi e nevoie de răbdare analitică pentru a vedea că, dedesubtul detaliilor, unele au totuşi o convergenţă, sunt legate într-un înţeles".

Eseurile dedicate prozei postmoderne – mai puţine numeric – circumscriu, în acelaşi stil analitic şi descriptiv, creaţii epice reprezentative ale generaţiei optzeci. Se poate remarca şi aici predispoziţia eseistului pentru recuperarea unor toposuri predilecte, a unor modalităţi privilegiate prin care este

surprinsă fizionomia distinctă a autorilor respectivi. În cazul lui Alexandru Vlad eseistul remarcă prezența unei maniere intelectualiste, meditative, cu o extremă apetență pentru ideație; tensiunea epică derivă, aici, din "desfăşurarea de idei", livrescul fiind asimilat cu o "confirmare (…) a experienței trăite". O altă caracteristică a acestei proze este aspectul ei minuțios şi meşteşugit lucrat, stilul rafinat şi expresiv, prin care secvențele narative sunt distribuite şi structurate în funcție de necesitățile narațiunii: "Frazele lui Alexandru Vlad sunt lucrate până la ultimul cuvânt cu o rigoare ieşită din comun, lăsând impresia – cum se exprimă un personaj – că sunt «răsucite cu cheia». Controlul expresiei nu duce însă la crispare, cum s-ar putea crede, pentru că el se exercită dimpotrivă în vederea unei fluențe aproape muzicale".

Înscriindu-se, de asemenea, în cadrele postmodernismului, proza lui Ioan Groşan mizează pe modalitățile ludicului, pe comic şi ironie, în timp ce Gheorghe Crăciun e reprezentat din perspectiva textualismului, manieră prin care prozatorul "caută noi şi noi mijloace de a întreține luciditatea cititorului, de a-i întări vigilența şi spiritul critic, nedorind să-l vadă subjugat lumilor fantasmatice". La Mircea Nedelciu e remarcată, de asemenea, dominanta textualistă, cu rol de a "submina procesul iluzionist". Aici, Gheorghe Perian reliefează procedeele prin care prozatorul, polimorf ca atitudine şi scriitură, îşi relativizează propriul discurs, prin rupturi ale imaginarului sau accentele parodice, mai mult sau mai puțin manifeste: "Râvnita submersiune într-un spațiu fictiv este zădărnicită printr-o extremă instabilitate a narațiunii, care fie că alunecă neîntrerupt de la un personaj la altul, fie că alternează, fără preaviz, relatarea la persoana a treia cu aceea la persoana întâi sau a doua".

Propunându-şi o radiografie a poeziei şi prozei româneşti postmoderne, Gheorghe Perian a întreprins o incursiune în spațiul literaturii române actuale, cu instrumente analitice

adecvate, într-o manieră proprie, în care rigoarea demonstrației nu capătă deloc o ținută apodictică; dimpotrivă, eseistul își supraveghează cu atenție aserțiunile, nelăsându-se ispitit de spectaculozitatea vană și reliefând specificul unui autor și al unei opere. Gheorghe Perian se vădește, prin această carte, un eseist înzestrat cu capacitate de cuprindere teoretică a spațiului literaturii, dar și o evidentă finețe analitică, un critic de la care sunt de așteptat noi și valoroase sinteze.

Mihai Dragolea

Unul dintre cele mai interesante și mai discutate fenomene ale literaturii contemporane, fenomen, iată, aproape clasicizat este Școala de la Târgoviște. Termenul de "școală" poate fi acceptat, de bună seamă, doar în semnificația sa relativă, mai largă, în sensul unor conexiuni și relații afine între scriitorii care o compun și nicidecum în sens restrictiv, acela de grupare modelată de cerințele unei doctrine prestabilite, ale unui program autoritar, codificat cu rigoare și la care operele și autorii s-ar raporta cu strictețe. De altfel, Mircea Horia

Simionescu remarcă, cu suficientă franchețe, că proza Şcolii de la Târgovişte "este una indusă şi nu dedusă dintr-un program. Programul ei s-a alcătuit din cărțile publicate".

Gruparea s-a constituit astfel în dimensiune diacronică, în desfăşurare evolutivă şi printr-o sublimare a spontaneității creative în criterii estetice, în rigoarea axiomatică a unor norme, susceptibile însă de nuanțări şi rectificări, în glisaj, deci, de la concretul textual la criteriul estetic. Spectacolul epic pe care ni-l oferă reprezentanții acestei grupări se compune, în linii generale, din denunțarea şi parodierea clişeelor narative, din reflexul estetizant, precum şi dintr-o riguroasă regie textuală, constituind un reper esențial, inconfundabil în evoluția prozei româneşti.

Cu atât mai nimerită şi mai profitabilă ni se pare, de aceea, apariţia eseului monografic dedicat Şcolii de la Târgovişte de către criticul de formaţie echinoxistă Mihai Dragolea, lucrare cu un titlu în cel mai înalt grad semnificativ: În exerciţiul ficţiunii (1992). Eseul se impune atenţiei mai ales prin rigoarea construcţiei dar şi prin mobilitatea reflecţiei critice, a conexiunilor şi disocierilor. Interesantă e, în mare măsură ţinuta dubitativă a frazei, alura suplă, disponibilă a observaţiilor care, departe de a se închide în contururi apodictice, lasă loc sugestiilor şi trimiterilor aluzive, paralelismelor şi analogiilor abia schiţate. Rigoarea se întâlneşte, în aceste pagini, cu percepţia nuanţei volatile, iar solemnitatea e relativizată prin strategia ludică a asocierilor. De aceea, vinovăţia pe care şi-o impută criticul în ultimul capitol al eseului este cât se poate de iluzorie: "Mă simt vinovat: m-am pus şi eu pe clasificat şi calificat, pe făcut descoperiri şi profesat explicaţii, am proptit pe zidul textelor o scară de zugrav, de pe care m-am grozăvit să arăt în stânga şi în dreapta şi deasupra – ce m-am priceput; voi fi lăsat pe bieţii autori suspendaţi sus pe acoperiş. Dar în iubire (de oameni, de cărţi – la fel) sunt permise, chiar recomandate, jocurile, ele ne acomodează cu realitatea şi cu relativitatea fenomenelor. Ori unul din jocurile posibile a fost şi acest eseu".

Demersul critic al lui Mihai Dragolea se îndreaptă spre descoperirea analogiilor şi conexiunilor mai mult sau mai puţin evidente, exhibate sau camuflate în straturile freatice ale textului, dar şi spre revelarea unor structuri epice prototipice, evolutive, progresive, asumate de majoritatea scriitorilor discutaţi (Mircea Horia Simionescu, Alexandru George, Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Tudor Ţopa): *catalogul, jurnalul, cartea de călătorie*, dezvăluind însă şi irizările semantice ale motivului iubirii sau demontând mobilurile şi resorturile scriiturii. Incursiunea în perimetrul narativ trasat de prozatorii târgovişteni începe cu dicţionarul, catalogul, lista – structuri ce cuprind un inventar de carte, nume, evenimente şi

gesturi ce stau sub semnul pluralității înseriate şi care nu reprezintă altceva decât "tentative de a inventaria materialele, structurile, instrumentele de bază ale literaturii; sunt, în esență, liste iar listele au prestigiu considerabil deoarece cunoaşterea nu numai că nu se poate dispensa dar începe chiar cu ele". După aceste delimitări şi precizări teoretice, eseistul recurge la o demonstrație pertinentă prin analiza unor opere ce se grupează sub auspiciile unui astfel de cod etic metaficțional: *Dicționarul onomastic* şi *Bibliografia generală*, de Mircea Horia Simionescu, *Didactica Nova*, de Radu Petrescu, *Vedere din balcon* de Costache Olăreanu etc.

Experiența jurnalului, retorica mărturisirii au fost modele narative dintre cele mai fecunde pentru prozatorii Şcolii de la Târgovişte. Mihai Dragolea izbuteşte, prin analizele conduse cu subtilitate, să decupeze fizionomia particulară a acestui tip de jurnal: aceea de jurnal de creație, învestit cu funcție şi finalitate estetică. Documentul sufletesc se travesteşte astfel în ficțiune, dobândeşte literaritate, prin ecouri şi reverberații culturale, referențialitatea şi autoreferențialitatea alimentând deopotrivă acest tip de discurs: "cantitatea documentară e sacrificată pentru calitatea artistică a notației, suveranitatea confesiunii e uzurpată de preocuparea pentru scriitură. Amănunte, scene, idei, descrieri converg spre a impune o stare de fapt: viața din aceste jurnale este literatură. Paginile rețin cu precădere lecturi, proiecte scriitoriceşti, ființe şi lucruri înzestrate cu o certă vocație artistică. Lumea care se îndreaptă spre aceste jurnale e înzestrată cu formă estetică, este scriptibilă".

În continuare, Mihai Dragolea avansează în spațiul textelor scriitorilor târgovişteni prin descifrarea funcțiilor călătoriei şi a modalităților de textualizare a acestui motiv. Dacă dicționarul reprezintă luarea în posesie a realității la nivelul fragmentarului şi particularului, iar jurnalul e, în esență, efort de autoclarificare, călătoria întruneşte, într-un fel, ambele modalități narative şi gnoseologice, pentru că "prilejuieşte –

(re)cunoaşterea de sine prin intermediul (re)cunoaşterii lumii". Memorialul de călătorie se structurează însă în răspărul canoanelor consacrate ale genului, convenția e eludată, iar tiparul osificat devine permeabil, mobil. În fond, departe de a fi alimentată de repere referențiale, cartea de călătorie convoacă mai degrabă în perimetrul ei resursele imaginative, modelele culturale şi lecturile autorilor lor, căci itinerariul, refuzând deplasarea în lumea obiectuală, îşi transferă dinamica peripatetică în interioritate, gravând, de fapt, efigia creatorului în penița, laminată de hipersensibilitate culturală, a impresiilor: "Călătoria şi creația sunt expresii ale aceluiaşi mit, al căutării sinelui".

Expresia cea mai deplină, şi, în acelaşi timp, extremă, a literaturii de călătorie de tip târgovişt ean este, cum arată Mihai Dragolea, excursul în literatură, periplul prin spațiul ficțional al textului. Această formulă epică ("odisee în papiosferă", după expresia eseistului) e ilustrată cu maximă pregnanță de volumul *Meteorologia lecturii*, al lui Radu Petrescu.

Tema iubirii (ce se consumă şi ea în experiența scriiturii, e textualizată, cu alte cuvinte), ca şi practica însăşi a scriiturii fac obiectul altor capitole ale densului eseu semnat de Mihai Dragolea care descoperă în "sentimentul scriiturii" un important element relațional ce racordează opere şi autori la o atitudine similară, convergentă în fața textului, învăluit de privirea "îndrăgostită" a eseistului.

Traian Ştef

Tranziția românească, cu sinuozitățile şi paradoxurile ei, a creat o lume în care vechiul şi noul se amestecă până la indistincție, în care binele e asimilat răului şi viceversa, în care, în fine, oamenii suferă instantanee (şi kafkiene, prin grotescul lor) metamorfoze morale. Nu de puține ori, într-o societate cum este aceea de azi, în care vorbele suplinesc cu entuziasm retoric faptele, iar gestul patetic simulează ardența interioară autentică, distanța dintre adevăr şi minciună, dintre mască şi obraz s-a estompat până la dispariție. Un ochi dispus la echidistanță şi obiectivitate poate să observe, la noi, anomalii flagrante, orgolii de neînchipuit, porniri extreme ce nu au nici un suport real, slugărnicii şi demisii morale, mineriade şi manifestări tragice ale indiferenței față de soarta şi opinia celuilalt.

Traian Ştef îşi asumă o astfel de poziție echidistantă, observând, ca martor şi spectator atent, spectacolul unei societăți învălmăşite, aflată într-o imatură ebuliție. Cartea sa *Despre mistificare* (1998) e, în primul rând, un document de epocă, operă a unui scriitor în acelaşi timp detaşat şi implicat în substanța referențială ce-i determină reflecțiile. Detaşarea reiese din capacitatea de observație a unor aspecte ale societății

româneşti care, la o scrutare sumară, nu par să aibă relevanţă; semnificaţia lor e identificată de scriitor, e descifrată şi pusă într-o lumină nouă, în lumina *adevărului*. Căci Traian Ştef pare să posede calitatea, rară, a căutării şi rostirii adevărului, indiferent cât de crud, de amar, de neconvenabil şi stânjenitor ar fi acesta. Doza de implicare pe care se susţine demersul moral al lui Traian Ştef stă tocmai în adoptarea fermă a unui punct de vedere propriu faţă de tarele şi anomaliile observate; autorul acestei cărţi nu se mărgineşte să înregistreze, cu minuţie şi fidelitate, cu devotament pentru ideea de obiectivitate, fapte disparate, gesturi tipice, fizionomii sau situaţii groteşti sau hilare, el le focalizează într-o perspectivă personală, care, fără a deveni subiectivistă, le conferă amprenta propriei sale conştiinţe morale.

Eseistul consideră, în primul rând, că societatea românească din era comunistă, dar şi din cea postcomunistă, "de tranziţie", a stat sub semnul falsului al mistificării şi minciunii. Care sunt însă resorturile mistificării? Care este finalitatea sa şi ramificaţiile pe care le cunoaşte mistificarea? Mobilurile mistificării, aspectele şi chipurile ei ne sunt prezentate în mod sugestiv, prin aluzie alegorică, chiar de autor: "Atunci când peste o societate întreagă se întinde mistificarea, fenomenul este declanşat de către o putere pentru a substitui o altă putere. Iluzionistul va deveni stăpânul. Oamenii sunt legaţi la ochi şi li se pune ceară în urechi să nu vadă şi să nu audă sirenele care i-ar ademeni spre altă lume, numai stăpânul stă pe punte lângă catarg şi cu voce tare numără loviturile de vâsle. Tot mai repezi. El are şi bâtul fermecat cu care din porc te poate face amploiat. Asta o ştiu mulţi (porci) şi se străduiesc să ajungă cât mai aproape de mărinimia atingerii".

Mistificările funcţionau/ funcţionează cu egală vigoare în domenii dintre cele mai variate: în politică, în economie, în artă, în literatură, în relaţiile inter-umane etc. În politică, mistificarea ia forma demagogiei, a mimării interesului pentru "ţărişoară" în

scopul camuflării atenției pentru binele personal, capătă înfățișarea denaturării relațiilor dintre candidați și alegători, relații pervertite, adesea, de o propagandă electorală găunoasă, bazată pe efectul de halou afectiv al promisiunii; cel care promite știe că nu poate să dea pe măsura promisiunii, și totuși emite astfel de promisiuni fără acoperire care, din păcate, nu sunt lipsite de efect electoral. O altă formă de mistificare este mistificarea criticii; ea funcționează în momentul în care opera literară e pusă în umbră de criterii exterioare esteticului sau când un autor este supradimensionat peste măsura forței și calității sale creatoare. În aceste cazuri, inautenticul e flagrant, pentru că, în mod evident, până la urmă impostura va fi descoperită, prin evaluarea corectă, obiectivă, atentă a textului operei respective. O spune foarte răspicat Traian Ștef: "Tăcerea și acceptarea comerțului cu principiile sau complicitatea – impusă ori asumată și corupția generalizată a vigilenței sunt alte forme de mistificare a criticii. Așa apar și indulgențele, ca judecare cu măsuri diferite. Exemplul cel mai la îndemână este din literatură. Confuzia dintre criteriul estetic și cel politic a făcut ca judecata de valoare (estetică) să fie falsificată. Indulgențele sunt de valoare estetică, substituită prin aprecierea unei atitudini civice sau politice. Când aceste indulgențe nu se mai dau, romanul sau piesa de teatru își consumă oportunist substanța și păstrează doar proprietatea de document istoric sau al istoriei literare".

Mistificarea, plagă cu tentacule multiple, devine astfel o formă de pervertire a conștiințelor, un mod de a răzbi în viață, o impostură generalizată, chiar în condițiile actuale, ale unei libertăți spirituale totale. Se pare că mai există încă în conștiința noastră sechele ale dogmatismului, oprelişti nedorite, inhibiții și complexe ce stau în fața unei receptări corecte a realității. Expresii și ale acestor limite interioare care grevează asupra metabolismului nostru, dar și asupra lumii în care ne înscriem destinul, sunt mistificările de diferite tipuri. O mistificare de ordin moral e, de pildă, "mistificarea binelui" ("Mistificarea

binelui este de natură ideologică şi denaturează fiinţa umană prin pervertirea atitudinii faţă de valoare. Propriul proiect este relativizat şi anulat, determinând individul să-şi asume iluziile altora, să se alieneze aprobând ceea ce consideră eroare şi rău"), după cum o alta e diversiunea, prin reculul în trecut, cu refuzul realităţilor celor mai concrete. Naţionalismul are, astfel, alura mistificării tocmai pentru că se hrăneşte din substanţa unui trecut hiperbolizat, văzut în culori fastuoase şi eroice, culori ce sunt mai apoi proiectate în mod fals, în scopuri propagandistice, asupra unui prezent de dimensiuni paupere: "A înnobila pe contemporani cu toate faptele legendare ale neamului, postulând asta în numele istoriei, este o mistificare. În acest moment este anulată memoria naţională care ar trebui să reţină din istorie toate evenimentele: şi faptele eroice, şi laşităţile. Supralicitarea virtuţilor naţionale, înscrierea lor în miraculos şi eroic, contagiunea fiecărui individ în parte – care îşi atribuie toate superlativele neamului, indiferent de statura lui, sunt o dovadă de slăbiciune, de neputinţă".

Radiografiind "maladia" mistificării, cu simptome multiple şi consecinţe acute sau cronice asupra unei societăţi roase de acest morb, Traian Ştef distribuie corect accentele etice; în demersul său, spiritul de observaţie al clinicianului şi demersul valorizator al moralistului se armonizează, ca în aceste rânduri dedicate memoriei naţionale, nu de puţine ori supusă unei mistificări incontrolabile: "În general, se cere memoriei naţionale să reţină adevărul din istorie, adevărul adevărat, adică să se confunde cu istoriografia. I se cere luciditatea ştiinţei, i se cere să-şi recunoască laşităţile, adică şi ceea ce nu este tocmai demn şi curat". Pline de miez, marcate de voinţa obiectivării, fără stridenţe retorice prea evidente, propoziţiile lui Traian Ştef au forţă de persuasiune, claritate, desen precis al demonstraţiei. Sunt pagini ce-şi propun să demistifice, să despartă binele de rău, autenticul de fals; ele îşi asumă o menire dificilă, uneori

dureroasă: aceea a exprimării, neconcesive şi neconvenţionale, a adevărului.

Ioan Milea

Ultimii ani ne-au pus în faţa unei resuscitări a interesului faţă de poezia bacoviană, căci după studiul lui V. Fanache *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994, incitant prin viziunea critică integratoare şi profunzimea intuiţiilor, tânărul eseist Ioan Milea publică, în 1995, un volum intitulat *Lecturi bacoviene şi alte eseuri*. În economia volumului, ponderea cea mai importantă o deţin comentariile bacoviene (*Lirica stanţelor, Şi, Despre nume, Surprize bacoviene*), ultima secţiune a cărţii cuprinzând eseuri despre G. Ibrăileanu (*Adela. Eseu despre femeia-carte*), Mircea Ivănescu (*Spaţiul şi timpul poetic*), Marin Sorescu (*Metamorfozele glumei*), Tudor Arghezi (*Testament. O interpretare*), precum şi un incitant *Carnet critic*.

Cel mai substanţial eseu al cărţii lui Ioan Milea este, desigur, *Lirica stanţelor*, eseu ce s-a născut dintr-o reacţie polemică la adresa receptării stanţelor fie sub semnul contestării directe, fie din perspectiva unei "tolerări neangajate". Această situaţie a exegezei bacoviene este sesizată de la bun început de eseist într-un bine susţinut *Argument*: "astfel, poemele din

ultima perioadă de creație – *Stanțele* – au rămas «neînțelese». Ele alcătuiesc un soi de zonă interzisă, un teritoriu arid şi fără valoare, situat dincolo de orizontul *Plumbului* şi în care pasul exegetului nu ar avea de ce să se avânte, cu atât mai mult cu cât aceasta ar putea să pară o trădare a… bacovianismului însuşi".

Talentul declinant?, prima parte a eseului lui Ioan Milea e, în fond, o succintă trecere în revistă a opiniilor critice pe care stanțele le-au suscitat. Între judecățile negative (G. Călinescu, Vladimir Streinu, Gheorghe Grigurcu) şi cele comprehensive (Alexandru Paleologu, Ion Caraion) se situază aprecierile prudente, de nu chiar oscilante ale lui Mihail Petroveanu sau Dinu Flămând. Ion Caraion e cel care, de fapt, a surprins în modul cel mai limpede faptul că stanțele bacoviene nu sunt doar expresia unui "talent declinant", nu semnifică o simplă "sleire a talentului", cât mai curând, o radicalizare a viziunii poetice bacoviene, o "rafinare" a esenței lirismului bacovian. Această ipoteză e îmbrățişată şi de Ioan Milea, care porneşte, în demonstrația sa, de la volumul *Plumb*, oferindu-ne o lectură retrospectivă a poeziei lui Bacovia şi relevând cu suficientă claritate faptul că, dacă poeziile din *Plumb* sunt marcate de o "negativitate armonioasă", lirica stanțelor reprezintă tranziția la o "negativitate dizarmonică", fără ca, prin aceasta stanțele să poată fi considerate un domeniu separat al creației lui Bacovia.

Unitatea operei bacoviene poate fi relevată şi prin prezența, în chiar volumul de debut, a unor forme lirice, toposuri, elemente de atmosferă poetică sau de compoziție ce prefigurează stanțele. Poet al "tragicului degradat modern", Bacovia îmbină muzicalitatea cu prozaismul, configurând o poetică a derizoriului teatralizat ce-şi va găsi ultimele consecințe expresive în poezia stanțelor. Tema dedublării şi a înstrăinării ființei, motivul reificării existenței, retragerea în sine a eului liric, sentimentul dezolant al claustrării, relaxarea prozodică, exprimarea poetică eliptică ce "închipuie un fel de rostire mimică", dezarticularea sintactică, implicațiile punctuației în

redarea semnificațiilor poetice – toate aceste elemente ce se vor regăsi cu acuitate şi pregnanță în stanțe au o relevanță semnificativă şi în volumul *Plumb*, desigur, mai curând ca virtualități fragmentare, decât ca realizării lirice pertinente. De aceea, în viziunea eseistului, stanțele reprezintă un stadiu al manifestării bacovianismului în forma sa cea mai pură şi mai radicală.

Radiografiind universul stanțelor, Ioan Milea delimitează reperele tematice şi formele care dau contur identității lor. Eseistul remarcă, într-un capitol esențial al lucrării sale, că negativitatea e modelul fundamental al comunicării lirice, stanțele oferind imaginea unei triple crize: "a existentului, a poeticului şi a limbajului". Imaginile absenței, ale nimicului, reiterările negației sunt forme pregnante ale acestui limbaj al crizei ce traduc drama unei "voci interioare" căreia îi este refuzată expresia şi care e redusă la formula minimală a "privirii-scriitură". Căci, observă eseistul, "privirea şi tăcerea nu mai transfigurează şi nu mai dau sens, ci oglindesc tocmai lipsa de sens, monotonia dominatoare a realului, în care nimic nu e cu adevărat nou, în care totul e sortit circuitelor aneantizării".

De o sporită relevanță ni se pare conceptul critic de "scriitură declinantă", pe care Ioan Milea îl dezvoltă cu rigoare şi aplicație, ilustrându-l în mod adecvat. Universul eliptic al stanței se remarcă astfel, la nivel compozițional, prin statutul fragmentar al discursului liric absorbit de "negativitate", prin disoluția sintactică ce exprimă, în fond, nu mai puțin, o disoluție a ființei poetice: "stanța apare ca un fragment pentru că se compune din cuvinte-fragmente şi lasă impresia că e absorbită de negativitate". Unei astfel de "scrituri declinante" îi corespunde, în universul stanțelor, o "declinare a lumii", procedeu negativ ce evidențiază, între altele, "precizia iregularității" acestor poeme. Stanțele devin astfel, după expresia eseistului, "rezultatul unei acute depersonalizări şi dezumanizări a expresiei", căci poetul le alcătuieşte "din cuvinte

date, din cuvinte-obiect, din fragmentele unui limbaj înstrăinat şi declinat în care se oglindeşte soarele negru al negativității".

"Urme, figuri ale lumii care se scrie", stanțele reprezintă un stadiu estetic al "obiectualizării" poemului, apropiindu-se de un "grad zero al scriiturii", de o dispariție locutorie a eului în care negativitatea şi elipsa instaurează o dinamică a absenței şi tăcerii în spațiul poemului. Plauzibile, convingătoare, argumentate cu abilitate, aserțiunile critice ale lui Ioan Milea repun în discuție un sector important al poeziei lui Bacovia, pe nedrept neglijat, acela al stanțelor. Mai aplicate, parcă, celelalte "lecturi bacoviene" investighează funcția poetică a lui "şi", "tema numelui" (*Despre nume*) sau, în sfârşit, orfismul arhetipal al autorului *Plumbului*.

Într-un alt eseu al acestei cărți, consacrat romanului lui Ibrăileanu (cu subtitlul *Eseu despre ființa-carte*), Ioan Milea reface un traseu tematizat al relației paradoxale dintre Emil Codrescu şi Adela. Reperele lecturii (*O temă: ființa-carte, Obsesia imaginii, Reveria, Identificarea, O paranteză pozitivistă, "Pervers de lucid", Critica tragică*) pun iubirea dintre cei doi sub semnul lecturii, o lectură ce se derulează doar "în imaginar şi nu în afara expresiei". Eseul dedicat lui Mircea Ivănescu (*Mircea Ivănescu – spațiul şi timpul poetic*) e una dintre cele mai credibile interpretări ale acestei creații, interpretare a cărei concluzie ne mulțumim a o reproduce în întregime, fie şi numai pentru a semnala vocația sintetică a eseistului: "la nivel expresiv, poemul lui Mircea Ivănescu nu e niciodată prea individualizat. El se mulțumeşte să fie o continuare ori o relatare nuanțată, cu acelaşi simboluri şi aproape cu aceleaşi cuvinte, a obsesiei centrale, obsesia condiției poetice. De unde o magnifică monotonie care nu plictiseşte, de unde impresia copleşitoare de autenticitate şi tragism".

Fundamentat pe un solid suport teoretic, discursul critic al lui Ioan Milea din volumul *Lecturi bacoviene şi alte eseuri* ne

pune în fața unei voci critice mature, sigure pe opțiunile şi deciziile sale.

Diana Adamek

Cu *Trupul neîndoielnic* debuta în 1995 Diana Adamek; era o carte de eseuri hermeneutice, destul de unitară, în conținut şi expresie critică, ce-şi propunea să pună în lumină interferențele dintre "textul" lumii şi textul literar, felul în care se modelează şi in-formează în discurs "vorbirea" - mai mult sau mai puțin inteligibilă, limpede, aparentă - a universului, modul în care se formulează ceea ce apare, în fond, ca informulabil şi inexprimabil în natură. Pe de altă parte, opera literară are ca nucleu generator o dorință, care expune, structurându-l, ritmul interior al celui care scrie, în conjuncție cu alcătuirile, expuse sau secrete ale lumii ("Orice text se naşte şi se împlineşte în mişcarea unei dorințe, ce este simultan nostalgia unei apropieri şi nerăbdarea unei despărțiri. A scrie înseamnă a încerca să smulgi absenței un chip şi a-i visa atingerea, pentru a-l recunoaşte, dar acolo unde el încetează să te mai urmeze, în captivitatea propriei tale singurătăți. Acolo unde vocile se resorb în amprenta aceleiaşi tăceri tânjitoare, pe care, câteva clipe, au încins-o").

Scrierea îi apare eseistei, în această lumină, a unei hermeneutici cu apăsată amprentă filosofică, ca fiind tutelată de un incontestabil "instinct formal", căci ea, scrierea, nu ilustrează nimic altceva decât o năzuință formativă care poate fi percepută şi în planul universului concret. În prima parte a cărții sale, Diana Adamek analizează dintr-o perspectivă apăsat teoretică vădit conceptualizantă, universul divers, dar, într-o anumită măsură, şi convergent, al relațiilor dintre natură şi text, considerând că "nu doar arta, ci şi natura ascultă prin urmare de o «geometrie secretă», de scheme abstracte care acționează la fel ca şi în pictură, adică în sens ordonator, organizând întreaga substanță vizuală".

Conceptul de "ritm", prin care se desemnează succesiunea regulată a unor mişcări mai mult sau mai puțin subtile ce instaurează armonii şi reguli, norme ale repetiției şi asonanțe, reprezintă un model esențial al demonstrației. Modelul incipient al ritmului – în natură, ca şi în artă – e găsit în "ritmul fundamental" al bătăilor inimii, "sunet însuşit de ființele vii şi «întipărit» în memorie încă din faza existenței embrionare". În secțiunea care ilustrează teza autoarei, aceea a corespondențelor şi relațiilor dintre morfologia lumii şi morfologia textului, se face apel la opere ale unor scriitori ca Virginia Woolf, Ernesto Sabato, M. Blecher sau Borges. Textul devine, astfel, pentru Diana Adamek, un ansamblu de analogii şi corespondențe tulburătoare, care fac să răsune, în structurile sale fluide, melodioase cadențe ale trăitului, armoniile secrete ale trupului, aspect relevat mai ales în legătură cu universul operei lui Borges, "această bibliotecă uriaşă, care se contrage într-o carte, într-un vers, într-un cuvânt şi mai apoi în literă, pentru a-şi descoperi esența ultimă într-un vers purtat de trupuri, este spectacolul unei deveniri infinite sau, altfel spus, o fascinantă şi superbă aventură a sângelui".

A doua carte a Dianei Adamek, *Ochiul de linx* (1997), e dedicată, cum precizează subtitlul, barocului şi revenirilor sale,

prin intermediul unei "poetici a privirii". Demersul autoarei îmbină, cu suficientă suplețe interpretativă, hermeneutica şi comparatismul, realizându-se o "incursiune în harta temporală a secolului XX, impresionismul, existențialismul, «şcoala privirii» impusă de Noul Roman francez şi fantasticul metafizic hispano-american (…)". Se insistă, în această carte, cu numeroase şi incitante puncte de interes, asupra "provocării vizuale" pe care a adus-o pe scena *literaturii* curentul baroc, prin câteva elemente definitorii, substanțiale: oglinda, modelul spectacular, "desenul" (exterior şi interior) etc. Din perspectiva acestor toposuri privilegiate, barocul nu e considerat ca un curent literar-artistic, ci, mai curând, ca un *spirit baroc*, "cu recurențe de-a lungul istoriei". Cele trei secțiuni ale cărții (*Ochiul de linx, Ochiul roşu, ochiul alb* şi *Elemente pentru o "mitologie a senzației". Fiul cel rău*) sunt semnificative pentru teza urmărită de autoare, aceea a unei resurecții a "spiritului baroc", evident, în conjuncție cu unele reflexe clasicizant-manieriste. Una dintre aserțiunile critice elocvente ale cărții ilustrează, sintetic şi plastic totodată, ideea succesivelor reveniri ale barocului, a recurențelor unor forme, modele şi tipuri baroce: "Între idee şi sentiment, luciditate şi patimă, spasme şi extaz, lumea pare a se fi lăsat astfel cucerită din nou de arderile şi strălucirile vii ale spectacolului baroc".

Cărțile de până acum ale Dianei Adamek vădesc aplicație şi erudiție, ştiința punerii în context a citatului, dar şi uneori, o prea accentuată voință a obiectivității, ce dă o senzație de impersonalitate poate prea "căutată".

Aceste pagini conving, dar fascinează într-o mai mică măsură, tocmai din pricina acestei dezimplicări a autoarei. Sunt însă spectacole ale ideii pure, de o vădită claritate şi fermitate a opțiunilor de interpretare.

Liviu Malița

E un fapt dincolo de orice îndoială că preocupările de istorie literară sunt, la noi, covârşite de exegeză ori de foiletonistică. Prea puțini cărturari se încumetă azi, cu o sintagmă eminesciană, să mai şteargă praful de pe cronicile străbune, să repună în circulație opere sau scriitori uitați, să reevalueze cutare fenomen literar. Cu atât mai notabilă este cartea lui Liviu Malița *Eu, scriitorul* (1997), purtând un subtitlu revelator: *Condiția omului de litere din Ardeal între cele două războaie*. Evident, un astfel de studiu ce-şi propune să determine statutul scriitorului ardelean îşi află relevanța nu atât în formulări sintetice, şi ele prezente, cât în investigația particularului, în cercetarea sociologică, uneori chiar pur statistică, tocmai pentru a se încerca restaurarea unei imagini cât mai aproape de adevăr a epocii şi a personajelor ei.

Istoricul literar se opreşte, mai întâi, asupra noțiunii de scriitor ardelean, punându-şi, în *Precizări*-le *preliminare* ale cărții, câteva întrebări: sunt scriitori ardeleni doar cei născuți în acest perimetru geografic sau şi cei născuți aiurea dar care au publicat în reviste din Transilvania? Răspunsul e de o tranşanță lămuritoare: “Unii sunt ardeleni pentru că s-au născut aşa, alții

pentru că au ales să fie. Te poți, aşadar, recomanda ardelean printr-un certificat de naştere (teritorial) sau printr-un act de adeziune spirituală".

Înainte de orice, autorul studiului îşi deconspiră intenţiile şi imperativele metodologice, mărturisind totodată şi limitele "autoimpuse" ale demersului său: "prezenta investigaţie este circumscrisă, iar limitele autoimpuse. Am încercat să reconstitui o imagine a scriitorului român din Ardealul interbelic, aşa cum se reflectă ea în propriile lui mărturii, culese, în principal, din marile reviste culturale ale vremii, cu predilecţie din cele apărute în Transilvania. Acest portret marcat subiectiv este doar parţial corectat prin confruntarea mărturiilor scriitorilor cu opinii diverse, ale omului politic, ale istoricului, ale sociologului sau cu date statistice. Dificultatea selectării, clasificării şi verificării informaţiilor, mai ales în absenţa unei munci în echipă, a necesitat formularea unor restricţii. Cea mai gravă dintre ele ar putea fi eliminarea din discuţie a scriitorilor maghiari, germani etc. din motive ce ţin de necunoaşterea limbilor acestor literaturi. Am limitat demersul la scriitori de limbă română din Ardeal. Nereflectat în oglinzile paralele ale acestui spaţiu multicultural, portretul obţinut este inevitabil ciuntit".

Criteriul (unic) cu care operează autorul studiului e cel al *originii* sau a *mediului* (*regiunii*) *de recrutare*. Scriitorii sunt grupaţi de Liviu Maliţa în trei generaţii, "arbitrar delimitate: *vechea generaţie* (născută până la 1865), *generaţia matură* (născută între 1866 şi 1889) şi *tânăra generaţie* (născută după 1890)". O altă precizare pe care o face autorul e că a aderat, în clasificările şi observaţiile sale, la o "perspectivă activistă", înţelegând prin aceasta că au fost selectaţi acei scriitori de limbă română activi în intervalul 1919 şi 1940 publicând "cel puţin un volum". Numărul scriitorilor inventariaţi este de 111, autorul recunoscând dificultatea strângerii unor informaţii despre anumiţi scriitori.

Interesant îmi pare capitolul *A fi scriitor*, în care ni se spune că, în perioada interbelică, imaginea scriitorului "suferea de o percepție inadecvată", el neputând fi integrat într-o categorie socio-profesională bine bine definită sau localizat în "structura societății". Câtă dreptate avea Rebreanu, de pildă, şi cât de actual sună spusele sale dintr-un răspuns la o anchetă: "Statul şi societatea românească n-au găsit încă modalitatea de a integra definitiv pe scriitor printre categoriile de cetățeni cu stare certă ca scriitori. Un actor îşi poate exercita arta pe cheltuiala statului [...]. Numai scriitorul, ca scriitor, nu poate râvni de la stat nimic niciodată. Soarta scriitorului nu interesează pe nimeni, cu toate că de opera lui, cartea, profită permanent toată lumea şi în primul rând statul însuşi".

Inventariind destine scriitoriceşti, fixând şi descriind rolul scriitorului ardelean de expresie română în contextul societății epocii, Liviu Malița efectuează, prin câteva observații pertinente, şi racordul cu epoca postbelică: "Nu ne îndoim, astăzi, că epoca dintre cele două războaie mondiale a conferit scriitorului român profesionalism, grandoare şi măreție. Tot ea a fost însă cea care a semănat (ne ferim parcă a o spune) germenele marilor căderi şi demisii morale, pregătind translația de la figura mitică, ideală a scriitorului, la figura sa demonică din perioada postbelică".

Eu, scriitorul e o carte care, după spusele lui Mircea Zaciu, "reînnoadă un fir al tradiției studiilor despre cultura şi literatura Transilvaniei", o carte ce impune un cercetător atent, riguros, deloc afectat în aserțiunile-i sobre şi echilibrate, de o limpezime edificatoare.

Mircea A. Diaconu

În activitatea literară a lui Mircea A. Diaconu se pot lesne distinge două înclinații: una spre studiul de istorie literară, spre cercetarea documentului şi cealaltă spre exegeză. Cele două cărți mai reprezentative ale criticului stau mărturie pentru o atare dublă vocație; e vorba de *Mircea Streinul. Viața şi opera* şi *Instantanee critice*.

În *Mircea Streinul. Viața şi opera* intenția autorului este una vădit recuperatorie, de redimensionare a figurii – biografice şi estetice – a unui scriitor pe nedrept, şi deliberat, căzut în uitare. După evocarea unor *"Trasee" biografice* în care Mircea Streinul e integrat în gruparea *Iconar*, relevându-se totodată tragismul existenței sale, criticul se opreşte asupra ideologiei care a fecundat creația scriitorului în discuție, ideologie marcată de influențe diverse, sintetizate, totuşi, într-un son original. Demn de semnalat este faptul că Mircea A. Diaconu accentuează, în mod fericit, asupra modernității scriitorului bucovinean, care se revendică nu doar de la tradiționalismul de tendință regională, ci şi de la experiențele literare cele mai noi: "Teribilismul său, aproape avangardist, vine să tempereze o condiție originală a creatorului şi să instituie cultul jertfei. În

fond, poetica lui Mircea Streinul este, prin excelență, poetica iconaristă, ale cărei surse trebuie căutate nu numai la Radu Gyr, cum s-a spus, ci şi la Lucian Blaga ori la Ion Barbu, şi la Georg Trakl ori Rimbaud, şi la Baudelaire ori E.A. Poe". Pe de altă parte, temele esențiale ale "căutărilor" estetice ale lui Mircea Streinul ar fi: "definirea literaturii bucovinene a momentului prin situarea față de ceea ce se scrisese în Bucovina în perioadele anterioare", "valențele estetice ale provinciei" şi "modul de existență al poeziei, resorturile ei interioare şi actul creației poetice, în fond, ontologia poetică". Concluzia studiului e că "opera lui Mircea Streinul e un univers în sine, destul de complex şi complicat, care nu poate fi trecut cu vederea".

A doua carte a lui Mircea A. Diaconu acoperă un spectru mai larg al literaturii; avem a face, aici, fie cu considerații mai generale privind statutul unor concepte literare (*Marginalii*), cu studii şi eseuri de istorie literară (*Istoria literară ca pretext*) şi, în fine, cu incursiuni în contemporaneitate (*Printre contemporani*). Incitante sunt considerațiile din *Adevărul criticii literare sau despre timpul iluziei*, unde criticul purcede la o atentă radiografiere a condiției criticului literar ce-şi multiplică eul în partitura unor texte străine, definindu-se pe sine doar prin raportarea la *altceva*. Rezultă de aici un joc de măşti, de imagini succesive ce structurează o identitate fluctuantă ("În ce-l privește pe criticul literar, după ce e obligat, într-o primă instanță, să interpreteze o partitură străină, să intre, asemenea unui actor, în pielea unui personaj, după ce are menirea să descifreze tainele "textului" preexistent, el are obligația să se multiplice la nesfârşit, cântărind de fiecare dată şi autenticitatea sa, dar şi pe aceea a rolurilor pe care le joacă").

Criticul e tentat, în mai multe rânduri, să aproximeze "adevărul criticii literare". Acest adevăr e închipuit în mai multe ipostaze ale actului critic: prezența judecății de valoare, stabilirea unei scări de valori, distincția între originalitate şi impostură. Adevărul criticii literare nu rezultă, astfel, din

însuşirea, îndreptățită sau nu, a unor opinii ale altora, din "spiritul compilativ" ci, dimpotrivă, autenticitatea criticii e "adevărul spiritului critic, al opiniei venite din convingerea pe care ți-o dă cultura, sensibilitatea, experiența". Evident, însă, că critica îşi joacă "adevărul" între subiectivitatea celui care efectuează lectura operei şi "obiectivitatea" metodei pe care o adoptă şi care e presupusă şi revendicată chiar de conformația şi tonalitatea operei. Studiile de istorie literară sunt şi cele mai convingătoare din acest volum, prin coerența construcției, prin argumentația produsă şi, uneori, prin fiorul polemic ce le străbate. *Titu Maiorescu în vremuri de criză*, *Spre un nou Eminescu?, Eminescu şi "misiunea" poeziei, Ion Creangă. O retorică a imaginarului, Tradiționalism şi modernism în poezia interbelică* - propun puncte de vedere demne de luat în seamă, în acord cu profilul scriitorilor studiați ori cu tendințele existente într-o anumită epocă literară.

Îmbinând cercetarea biografică şi exegeza, Mircea A. Diaconu vădeşte un spirit critic mai curând aplicat, ce nu se dedă la imagini metaforice ori la plasticizări inutile. El ştie că, în fond, autenticitatea criticii literare presupune, aş zice, în mod obligatoriu, "obiectivitatea opiniei" şi că criticul îşi asumă o sumă de măşti "în stare latentă", fiind marcat, vrând-nevrând, de epoca ce îl antrenează în devenirea sa.

Sanda Cordoş

Interesul faţă de totalitarism şi, implicit, faţă de "cartea de închisoare" a fost simptomatic şi, mai ales, revelator după '89, când nu puţini intelectuali au căutat să descifreze, de cele mai multe ori fără exces de patetism, în deplin exerciţiu al lucidităţii, cauze, resorturi, implicaţii morale, finalităţi ontologice ale acestui fenomen demonizant, ce punea individul între parantezele abrupte ale dogmei şi pervertirii, conducând fiinţa umană într-un timp declinant, cu vădite accente tragice sau groteşti. Imaginea omului şi a culturii strivite de mecanismul infernal al totalitarismului comunist e imaginea umanităţii înseşi aflată într-un proces de disoluţie, de criză majoră, structurală.

O carte ce tratează chiar "problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX" e cea a Sandei Cordoş,

Literatura între revoluţie şi reacţiune (1999), contribuţie notabilă la problematica crizei şi a impactului regimului totalitar asupra paradigmei culturale ori asupra literaturii pur şi simplu. Autoarea ţine, mai întâi, să precizeze sensurile acestui termen labil şi polimorf, lipsit de contururi conceptuale prea ferme şi, ca atare, greu de surprins în specificitatea sa intimă. Dacă termenul e greu de calificat şi de clasificat, el este chiar inoperant în spaţiul literaturii, unde criza ţine de însăşi natura limbajului artistic: "*Criza* e unul dintre acei termeni de mare elasticitate care, neavând un teritoriu semantic sever circumscris, poate circula liber pretutindeni, funcţionând în extrem de felurite domenii. Orice abatere de la o consacrată (canonică) sau presupusă normalitate echivalează cu intrarea în criză. Această excesivă adaptabilitate a termenului (de cuvânt potrivit şi bun la toate), subminându-i eficienţa şi sensul, s-ar cuveni să fie descurajantă. Mai ales în domeniul literaturii, unde linia normalităţii e greu de trasat, unde canonul ajunge să fie tocmai abaterea programatică de la norme şi normalitate, folosirea conceptului presupune, fără îndoială, enumerarea anumitor riscuri".

Sanda Cordoş demonstrează, cu pertinenţă, cu argumente şi ilustrări suficient de elocvente, că starea de criză ce s-a instaurat în literatura rusă din URSS, dar şi în literatura română se datorează intervenţiei brutale a dogmei comuniste în domeniul atât de fragil al literaturii şi artei, dogmă ce ţine să îşi manifeste supremaţia fie intervenind "cu brutalitate, suprimând autonomia esteticului şi impunându-i propriile programe pseudoliterare, propagandistice, fie – acceptând formal autonomia artei – controlează şi supraveghează permanent faptul artistic".

Din această intervenţie agresivă a puterii într-un spaţiu al esteticului, "neguvernabil politic", cum subliniază autoarea, rezultă, neîndoielnic, realitatea şi sentimentul crizei – "instituţională şi tematică" din literatura răsăritului Europei.

Desigur, de pe la mijlocul secolului XX, cultura europeană s-a confruntat cu o vârstă a crizei, cu o conştiinţă a negativităţii şi disoluţiei ce lasă în urmă discursul armonios şi echilibrat despre om şi destinul său, făurind o imagine exaspera(n)tă despre fiinţa umană ca spaţiu al precarităţii şi iremediabilului declin ontic ("După 1850, omul vorbeşte despre sine tot mai des şi mai stăruitor într-un limbaj negativ, ce străbate gama aşa-zicând minoră a disconfortului şi a unui imprecis «rău» de existenţă (melancolie, tristeţe, spleen, restrişte, singurătate etc.) şi ajunge până la tuşele aspre menite să desemneze căderi acute şi ireparabile (angoasă, abis, oroare de sine)". Criza occidentală e, însă, cu totul diferită de cea estică, pentru că ea e resimţită ca un moment "obiectiv", inevitabil al dinamismului şi evoluţiei culturale, ea funcţionând, cum precizează Sanda Cordoş, pe trei dimensiuni: referenţială, adică "criza lumii şi a omului", de expresie, i. e. "criza limbajului" şi de conţinut, cu alte cuvinte o criză a temelor literare şi a conţinuturilor.

Or, în Europa de est, criza are cu totul alte dimensiuni şi motivaţii şi se manifestă în doi timpi: mai întâi, repudierea sentimentului de criză resimţit de scriitorii occidentali, iar apoi instaurarea crizei propriu-zise, prin agresiune politică, prin inserţia dogmatismului şi suprimarea oricărei iniţiative individuale. Ce a însemnat, totuşi, instaurarea crizei în literatura română şi cea sovietică? A însemnat deturnarea literaturii de la natura sa proprie, mistificarea ei, pentru că valoarea estetică devine cu totul secundară, în prim-planul operelor aflându-se imitaţia servilă, artificială, pernicioasă a unei realităţi cosmetizate ideologic, dar una, în fond, profund expusă demoniei dogmelor comuniste.

Ultima parte a cărţii Sandei Cordoş e ocupată de analize ale discursului literar propriu-zis, prin care se înregistrează acele opere care "şi-au asumat implicit *tema crizei*". Aceste cărţi având, fără îndoială, un subtext "subversiv" şi mărturisind un

demers demistificator, au denunţat o lume care "s-a proclamat, mincinos, cea mai fericită dintre toate". Căci, observă autoarea în *Argument*, "punând în pagină starea de criză, literatura a vorbit, astfel, într-un limbaj al disperării, alimentând, deopotrivă, necesara neliniște a ființei umane".

Fără îndoială că omul s-a confruntat, mereu, într-un fel sau altul, cu limitele propriei alcătuiri sau ale popriului discurs. Canonul şi criza, imaginea armonios exprimată despre sine şi angoasa au fost inerente alcătuirii sale. Două ipostaze ale crizei literaturii secolului XX, ne sunt înfățișate aici, într-un demers critic pregnant şi edificator, de extremă finețe conceptuală şi plasticitate a frazei critice.

IV Scriitori români din exil

Alexandru Vona

Cât de vag cunoaştem literatura exilului ne-o dovedesc nu puținele nume de scriitori ce răsună cu o culpabilă impasibilitate în auzul nostru; e vorba de autori care, părăsind spațiul românesc, intrați în conul de umbră al anonimatului impus de o cenzură draconică, au ratat şansa unei valorizări prompte şi corecte. De aici, necesitatea imperioasă a "revizuirilor critice", menite a face dreptate şi a repune în discuție opere şi autori cu merite estetice incontestabile. Desigur, ca orice act de reevaluare, există, şi în acest caz, riscul supralicitării unor calități, al dimensionării exagerate; odată surmontat acest pericol, actul revizuirii îşi află însă îndreptățirea

în contactul nemijlocit cu opera literară, cu realitatea care a făcut-o posibilă, dar şi cu noul context istorico-literar în care ea se cuvine integrată. Gestul editurii Cartea românească de a publica, în 1993, romanul lui Alexandru Vona *Ferestrele zidite* se înscrie în această tendinţă benefică de recuperare şi revalorizare a unor opere ce aparţin literaturii exilului. De altfel, un text lămuritor de pe cea de-a patra copertă a cărţii e edificator atât în privinţa intenţiilor editurii, cât şi în privinţa calităţii romanului: "Care va fi soarta, în Occident, a acestui text hărăzit unui public restrâns, se întreabă Petre Comarnescu în *Jurnalul* său, când, în 1947, Alexandru Vona, ultimul laureat al Premiului Fundaţiilor Regale, pleacă spre Paris. Entuziasmat de calitatea cărţii, Mircea Eliade, de care pe autor îl va lega o lungă prietenie, încearcă ani de zile să-l determine să publice în Franţa. Un eveniment dramatic în viaţa autorului va deschide însă o paranteză în care cartea se va pierde timp de decenii. Circulând totuşi în manuscris şi remarcat fiind astfel de Monica Lovinescu, Roger Caillois, Brice Parain, Robbe-Grillet, acest straniu roman, *Ferestrele zidite* este descoperit astăzi de editura noastră, care, lansându-l spre public, confirmă că nici istoria zbuciumată în cursul căreia s-a născut, nici anii de când a fost scris n-au lăsat asupra lui nici o urmă".

Romanul lui Alexandru Vona este o carte despre solitudine şi claustrare, dar şi despre realitatea colorată intensiv de fluxul memoriei extrem de pregnante a prozatorului. Se poate remarca de la bun început faptul că autorul nu mizează în primul rând pe intenţionalităţile şi strategiile unei trame narative bine definite, ale unui conflict închegat, condus cu minuţie spre un deznodământ mai mult sau mai puţin previzibil. Dimpotrivă, excluzând cu premeditare conflictul aşazicând exterior, subţiind trama la strictul necesar, prozatorul deplasasează accentul narativ asupra interiorităţii, în spaţiul fragil, perisabil, dintre gând şi faptă, dintre idee şi act. De aceea, poate, romanul lui Alexandru Vona nu este un roman propriu-zis comportamentist,

un roman "de creație", ci, mai curând, unul psihologic, "de analiză".

Analist subtil, prozatorul expune, prin exercițiul autoscopiei, o realitate a eului, un spațiu al interiorității pe care îl colorează intens-afectiv prin incursiunile - nu puține - în trecut. Pasajul liminar al romanului ne introduce, de altfel, în această "lume" sufletească desenată cu minuție şi pregnanță, în conturarea căreia scriitorul apelează la descripția atentă a detaliilor, la introspecția abilă şi la metaforele ce conferă textului un lirism difuz propriu evocării. De altfel, unda de nostalgie, de melancolie neprecizată care îşi risipeşte savorile în aceste pagini se datorează şi frazei ample, arborescente, ce-şi prelungeşte, parcă, ritmurile într-un spațiu de complementaritate al realului entropic şi al unei conştiințe purtând toate mărcile lucidității. Realitatea şi imaginarul reverberează în spațiul de referință al conştiinței, oglindindu-se reciproc; reflexiv, apelând la inițiativa analitică din dorința autoclarificării, prozatorul deschide, odată cu acest prim pasaj, poarta ficțiunii, favorizându-ne intrarea în spațiul cvasimitic al povestirii: "Eram trist, dar nu ca în toate zilele, mai precis, ca în fiecare început de zi, de tristețea multiplă a ochilor întorşi de pe farmecul conturelor interioare (visez aproape întotdeauna), a creierului rupt de lanțurile aventurilor de dincolo, aventuri în care toate nuanțele sunt semnificative - zâmbetul infim de pe obrazul feței înseamnă că undeva în spatele meu s-a deschis o fereastră, se simte umbra norilor albi, respirația prăpăstiilor albastre şi vântul răătăcind printre ramurile grațios ondulate ale plopilor, astea toate, bineînțeles, numai din marginea ridicată puțin a buzei umede - de tristețea sângelui ce-şi găseşte în vacanța somnului prilej pentru călătorii din ce în ce mai savante şi o altă conştiință voluptuoasă, a sângelui ce trebuie să alimenteze din clipa în care ne trezim membrele absurd agitate ce-l reduc la rolul lui umil de mesager orb al vieții".

Se cuvin remarcate finețea observațiilor, multiplicitatea fețelor realității pe care prozatorul le înregistrează, asamblându-le apoi într-un discurs dens, expresiv prin ritm interior, prin cadența măsurată a frazelor şi prin tonusul liric ce mobilizează eul în căutarea de sine la care e angajat. Starea de spirit predilectă a naratorului e tristețea, sentiment difuz, supus unei investigații atente, minuțioase. Tristețea e, astfel, un apanaj al singurătății, o figură a solitudinii ("Tristețea mea nu suportă neprevăzutul purtat de fiecare trecător, imaginile eteroclite, culorile prea discordante, zgomotul"), după cum uneori poate părea un recul al ființei în teritoriul imprecis al memoriei, al amintirii expiatoare ("De fapt ştiu că nu e bine să o numesc tristețe, e mai mult un pas îndărăt, într-o umbră în care toate se amestecă, imagini precise, întâmplări trecute, uneori nu ştiu ce vagi dorințI").

Eul narator din *Ferestrele zidite* are alura unui martor insolit al spectacolului lumii, în angrenajul căruia ezită constant să se integreze, dintr-o perpetuă spaimă de participare, de mişcare într-un univers străin şi, nu de puține ori, ostil. Dacă refuzul participării la dialectica realului reprezintă un topos privilegiat al cărții, nu e mai puțin adevărat că răsfrângerea vieții în oglinzile imaginarului, spiritualizarea chipului diform al lumii în undele visului sunt tot atât de frecvent transpuse în aceste pagini. Compensatoriu şi patetic, apelul la universul oniric porneşte dintr-un refuz vădit al prozaismului existenței, reprezentând o revelație a subconştientului şi o inițiere în lumea labirintică a imaginarului: "În vis mi se întâmplă foarte des să-mi dau seama ce bucurie nemaipomenită aş cunoaşte dacă aş putea să alunec mai departe pe un anumit drum - e un moment în care de fapt îmi privesc visul din afară, un drum pe care unele detalii, ce fac parte din tezaurul de imagini ale nopții, mi-l anunță. Visele sunt însă probabil darul unui zeu capricios, darnic numai atât timp cât avem umilința străzii ce primeşte deopotrivă toate ființele cele mai anodine ca şi pe cele mai frumoase".

Prin romanul lui Alexandru Vona avem revelația unui prozator de o extraordinară capacitate analitică, minuțios artizan al frazei epice, cu o percepție acută a timpului, ce îmbină în chip nimerit sondajul psihologic cu descrierea unor spații-refugii sau a unor spații claustrale. Proustian prin apelul la datele memoriei afective, dar şi prin rafinamentul sintactic al discursului, Alexandru Vona e un prozator de o incontestabilă prestanță narativă.

Monica Lovinescu

Obligația morală a criticii şi istoriei literare actuale e reprezentată, tot mai acut, de necesitatea reconsiderării (adică a considerării la justa valoare) a contribuției scriitorilor români ai exilului. Aceştia fac parte, fără nici o îndoială, din circuitul de valori al spiritualității româneşti. Ei sunt produsul matricei spirituale mioritice, pe care au purtat-o în sinele lor cel mai adânc, oriunde au fost siliți să se oprească, cu voie, sau, mai ales, fără de voie, în peregrinările lor. De aceea, literatura

română nu poate fi întreagă fără operele lor, în care realitățile autohtone transpar cu insistența pătimaşă a unor obsesii. Fără mărturia lor tulburătoare. Căci, în fapt, operele scriitorilor din exil s-au constituit, toate, în mărturii autentice despre o epocă malefică şi absurdă, în mecanismele sale implacabile, aceea a comunismului.

Monica Lovinescu face parte dintre puținii intelectuali români care nu au demisionat de la rigorile adevărului, de la exigențele morale pe care le impune şi presupune actul scrisului. Cărțile sale pornesc de la premisa, cât se poate de limpede, că scrisul e povară şi clipă de grație, predestinare şi blestem, şi, mai cu seamă, că ele sunt rezultatul ideii de etică literară.

Monica Lovinescu însăşi îşi subintitulează *Undele scurte - Jurnal indirect*, semn al conştiinței implicării subiective, al intensei participări la cele scrise. *Mărturia* şi *mărturisirea* girează în egală măsură vocația estetică a autoarei, după cum luciditatea şi inconfortul reconsiderării reprezintă pragul necesarului şi deliberatului sacrificiu interior pe care se bazează efortul axiologic al Monicăi Lovinescu.

Acest jurnal indirect constituie, de fapt, o altă față a interpretării literaturii, interpretare eliberată de orice constrângeri, eliberată de dogmatism, neoficială şi neinstituționalizată. Un revers al medaliei şi un recurs la sinceritate, o alternativă la critica, mai mult sau mai puțin dirijată, din țară. "Literatură trăită" – am putea denumi paginile adunate sub titlul *Unde scurte*, pagini ce concentrează în substanța lor momente de cumpănă şi de revelație, de sarcasm polemic ori de admirație febrilă, şi care nu sunt niciodată reci, distante, dezimplicate. În timp ce, la adăpostul unei deliberate iluzii, hrănindu-şi vanitățile mărunte, mulți critici literari din țară au girat, cu mai multă sau mai reținută supuşenie, farsa tragicomică a comunismului, legitimând-o, direct sau indirect, Monica Lovinescu, alături de Virgil Ierunca şi de alți intelectuali români din exil, a privit, din exterior dar fără detaşare

impersonală, o realitate agonică, o literatură fals idilistă, dogmatică, născută – cu nu puține şi notabile exemple, desigur- din "directive" şi "circulare", o literatură controlată cu draconică strictețe de autorități.

De altminteri, paginile din *Unde scurte* nu sunt altceva decât un subtil, un sensibil seismograf al vieții literare româneşti de după război, autoarea înregistrând, cu speranță şi nelinişte, semnele firave ale dezgheţului din anii 65 –70, reinstaurarea terorii de după 1970, decupând profiluri de scriitori, acuzând metamorfoze suspecte, demisii morale subite, strategii cameleonice de cea mai joasă extracție. Amărăciunea, deziluzia Monicăi Lovinescu se amplifică ori de câte ori teroarea îi împinge pe scriitori la gesturi de laşitate, la o schimbare la față mai mult sau mai puțin silnică, la trădare: "Durerea unor scriitori dezişi de ei înşişi şi care azi se străduiesc zadarnic să revină la literatură blestemați de cuvântul de ieri, pocit, şi care se răzbună, durerea aceasta trebuie să fie reală. Dar şi blestemul e fără leac. Pot ei, aceşti foşti scriitori, să se apere sau să-i pună pe alții să-i apere. Pot să afirme, sus şi tare, ca, de pildă, mai demult un Paul Georgescu, că n-a existat un hiatus, un abis – titlurile sunt în fața noastră şi aşteaptă să fie numărate. Iar la numărătoare se dovedesc a fi, cu indulgență, patru, cinci. Cu patru-cinci titluri poți acoperi şi justifica douăzeci de ani de viață literară?".

Interogațiile Monicăi Lovinescu sunt întrebări pe care ar trebui să şi le pună orice intelectual onest, orice scriitor neafiliat servil dogmei, neaflat la cheremul doctrinei. Iar răspunsurile pe care le află sunt, pe cât de tranşante, de incomode, pe atât de juste. Dispoziția polemică, nervul satiric, dinamica sarcasmului şi a ironiei sunt mărcile distinctive ale discursului critic al Monicăi Lovinescu, articulat înainte de toate pe o retorică a adevărului, oricât de greu de acceptat ar putea fi acesta.

O idee centrală susține, ca o cheie de boltă, demersul autoarei: aceea a situației paradoxale în care se găseşte scriitorul român, aflat, de cele mai multe ori, nu în avangarda negației

comunismului, ci în cohorta aderenților, în rândul oportuniștilor convertiți la dogmatism dacă nu din convingere, atunci din interes. *Inteligheția* românească a fost contradictorie, aberantă în mișcări în multe din manifestările ei, indecisă în opțiuni, servilă şi aservită dogmelor, cu rare, dar cu atât mai semnificative excepții. De aceea, cum scrie Monica Lovinescu, "pentru a pătrunde din nou în literatură, după zodia realismului socialist care o anulase, se cere un inevitabil popas pe pragul etic (…). Literatura va răspunde întotdeauna de ale ei pe limba-i proprie. Dar mai întâi trebuie să reînvățăm a vorbi. Şi vorbirea aceasta cuprinde întreaga condiție a omului strivită de vremurile sub care am stat. Şi mai stăm încă".

Judecățile Monicăi Lovinescu pot părea poate prea severe sau excesive. Ele ne scot, e adevărat, din ritualicele şi comodele ierarhii învățate pe dinafară. Ele reconsideră scriitori, redimensionează opere, aruncă o lumină pe cât de justă pe atât de nemiloasă asupra unei întregi epoci literare. Sunt pagini ce alungă demonii, care exorcizează spaimele cuibărite în noi, pagini obsedante şi obsesive, care absorb, o dată cu irealitatea literaturii, şi demnitatea actului de a scrie. Exasperarea de care se lasă cuprinsă, uneori, autoarea atinge maximum de intensitate, o halucinantă intensitate atunci când, de pildă, se face vorbire de victimele stalinismului: "În uitarea astfel coborâtă peste trecut, morții mor a doua oară. Nu li se dă nume sau statut de victimă decât atunci când se hotărăşte de sus. Şi, fiind aleşi de sus, nu poate fi vorba decât de morți cu carnet de partid. Ceilalți, care n-au avut legat de ființa lor firul roşu al supunerii comuniste, putrezesc mai departe în uitare (…). România nu mai are morți. Cimitirele reale sunt acoperite de giulgiul tăcerii. Fiecare a murit de două ori, o dată în celula de închisoare sau pe pământul umed de la canal, a doua oară în amintirea care i se refuză. Cât despre supraviețuitori, ei se pot întoarce, dacă acceptă aceeaşi lege a uitării: pocăiți de inocența

lor, muți asupra trecutului, punându-se pe ei înşişi între aceleaşi paranteze ale camuflării".

Recursul la luciditate, persiflarea fetişurilor de orice fel, reducerea la neant a ilogicului – sunt tot atâtea motive să considerăm obsesia Monicăi Lovinescu – literatura română – una benefică, în care implicarea şi detaşarea se află într-un echilibru semnificativ. Între rigoare morală şi intransigență a esteticului, Monica Lovinescu a reprezentat şi reprezintă una dintre cele mai autorizate şi mai autentic angajate voci ale culturii române contemporane.

O noutate compoziţională constatăm în *Pragul*, al cincelea volum al *Undelor scurte*. Aici, Monica Lovinescu însoţeşte "jurnalul indirect" al însemnărilor sale rostite la microfonul *Europei libere* cu un "jurnal direct" a cărui menire se dovedeşte a fi aceea de a restitui "cel puțin o parte din vârtejul ce pusese stăpînire pe noi toți (în țară şi străinătate)". Ne întâmpină, aşadar, în această carte două registre ale scriiturii, dar şi două niveluri de percepție a realității, ambele însă aflându-şi resorturile în necesitatea revelării unor adevăruri, prin funcția recuperatoare a unei Memorii active şi purificatoare în acelaşi timp. Astfel, în vreme ce comentariile care alcătuiesc "jurnalul indirect" au, prin natura şi finalitatea lor, un profil generalizant, abstract şi teoretizant, "jurnalul direct" se reclamă de la un demers mult mai temeinic ancorat în cotidian, în imediat. În acest fel, raportul, atât de dilematic, dintre prezent şi trecut îşi are ecoul, în mod aproape programatic în aceste însemnări însufleţite de un autentic patos al adevărului, al interogației acute şi al rechizitoriului moral. Nevoia restituției morale, a recuperării valorice, dar şi aceea a încadrării polemice, a repudierii fără rezerve a unor demisii profesionale şi/sau etice sunt resorturile ce pun în mişcare textele Monicăi Lovinescu.

Nu întâmplător, poate, cartea se deschide cu un rechizitoriu la adresa uneia dintre cele mai penibile demisii morale din anii dictaturii: aceea a lui D.R.Popescu. Rechizitoriul

e prilejuit de un *Cuvânt* omagial adresat "geniului Carpaților", un cuvânt care, după cum observă Monica Lovinescu, "nu deschide o vocație şi nu anunță o operă, ci închide parcă un destin şi necinsteşte opera". Nu plecăciunea în sine, sugerează autoarea, exclude pe cel care o efectuează din rândul conştiințelor autentice, cât excesul de zel, entuziasmul mai mult sau mai puțin sincer, justificat doar de ataşamentul față de funcția deținută şi ignorând, în acelaşi timp, realitățile coşmareşti în care astfel de gesturi apologetice capătă semnificații tragi-comice, groteşti. Într-o cu totul altă tonalitate decât cea a primului text se desfăşoară evocarea Cellei Delavrancea, în care verbul acid şi interogația patetic-acuzatoare sunt înlocuite de o emoție abia reținută, caldă şi generoasă, vibrând în tremurul rememorării, cu un fior nostalgic ce redeşteaptă o epocă revolută: "Cella Delavrancea şi-a cucerit centenarul zi de zi, entuziasm după entuziasm, orgolii peste orgolii, ca pe o proprietate la hotarele căreia stai mereu treaz gata de luptă (...). Într-un sens, Cella Delavrancea nu a fost niciodată bătrînă, dacă bătrînețea înseamnă, aproape invariabil, plângere de vlăguirea trupului, lacrima inevitabil întreținută după tot ce a fost. Trecutul, cu figurile-i exemplare, Cella Delavrancea îl poartă în ea, tot ca pe o victorie, de parcă ar avea certitudinea că, atâta vreme cât mai poate mărturisi despre el, nimeni dintre cei cunoscuți, evocați, amintiți nu a dispărut cu totul".

Stilul cu care ne-au obişnuit cărțile anterioare ale Monicăi Lovinescu transpare, în cea mai limpede expresie a sa, şi în acest volum, în care acuitatea şi densitatea limbajului caută să fixeze o realitate literară - dar nu numai - convulsivă, în care reperele morale s-au dizolvat în spectrul cvasiunanim al terorii şi entropiei, al fricii instaurate de o doctrină delirantă. Calitatea inconfundabilă a acestui stil este *transparența*, ca şi deschiderea gnoseologică foarte netă spre adevăr, spre tot ceea ce, în anii totalitarismului, a fost rostit cu jumătate de gură, în cele mai

fericite cazuri sau, de cele mai multe ori, a fost trecut sub tăcere. Din această transparență și obiectivare a stilului rezultă și impactul foarte viu pe care scrisul Monicăi Lovinescu îl are asupra cititorilor; chiar dacă metaforele critice seducătoare sunt, oarecum, camuflate în structurile intime ale textului, lapidaritatea și consecvența cu sine a autoarei dau naștere unei expresivități ce e de căutat nu atât la nivelul cuvântului - și el evocator, de altfel - cât la nivelul ansamblului textual, al frazei critice revelatoare prin pregnanță ideatică, dar și prin acuitate a tonalității. Iată, spre pildă, finalul comentariului asupra cărții lui Vintilă Horia *Persecutați-l pe Boethius:* "La urma urmei, încrederea în Carte, în puterile Verbului face parte din misiunea însăși a scriitorului. Vintilă Horia și-o asumă conștient de tragedii, cu certitudinea însă că ele pot fi depășite dacă învățăm să gândim exact. Atât ne-am obișnuit cu luciditatea Casandrei, încât astfel de orizonturi ale speranței ne pot părea nu lipsite de candoare. Dacă însă candoarea există la Vintilă Horia, ea ține de registrul poeziei. *Dumnezeu s-a născut în exil, Persecutați-l pe Boethius* - din orice Rău, din orice catastrofă, din orice distorsiune istorică (exil, persecuții, barbarii vechi și noi), ieșim, cu Vintilă Horia răsplătiți de un surâs al viitorului".

Măsura, echilibrul, ritmul impecabil al frazei, transparența expresiei - dictată de luciditate și de nevoia de Adevăr - exclud însă orice umbră de conformism, după cum echidistanța - ca poziție critică privilegiată - nu înseamnă eludarea unor principii și criterii estetice sau etice ferme. Acest lucru se poate constata la o lectură, fie ea și superficială, a textelor cuprinse în carte, texte ce ilustrează cu elocvență intransigența morală și rigoarea demonstrației ce animă atitudinile critice ale Monicăi Lovinescu. În acest sens, critica pe care o profesează autoarea *Undelor scurte* nu e deloc una "perifrastică", ce ar eluda adevărurile operei sau aspectele problematice legate de activitatea unui scriitor; dimpotrivă, textele Monicăi Lovinescu presupun o formulă critică empatică,

în care *participarea* e reacția firească, naturală a contactului cu opera. Nu e vorba însă de o participare "inocentă", care s-ar dispensa de rigoarea argumentelor sau de corecțiile lucidității, ci, dimpotrivă, de o participare efectivă, dar şi afectivă, ce desemnează relieful operei în datele sale reale, fără distorsiuni datorate admirației necodiționate; aceasta, în ciuda faptului că admirația nu este cu totul absentă din această carte, admirația față de actele de curaj ale unor scriitori în luptă cu absurdul comunist, dar şi admirația față de unele opere de o reală valoare estetică şi de un acut angajament moral.

Din întretăierea celor două voci textuale distincte, cea a "jurnalului indirect" şi cea a "jurnalului direct" rezultă o imagine extrem de vie, de veridică a unei biografii spirituale "în mişcare", după cum din această interferență mobilă a Memoriei şi a Adevărului imaginea literaturii şi a culturii româneşti din ultimii ani ai regimului comunist reiese cu o dramatică limpezime. Sunt ani de acutizare a represiunii, de proliferare a dogmatismului, într-o vreme când în celelalte state din Europa de Est începuse deja procesul liberalizării. De aici, din această dramă a unei națiuni şi a unei culturi aflate la cheremul unei doctrine demonizate rezultă amărăciunea, durerea sinceră a autoarei care se referă, într-un loc, şi la pervertirea neîncetată a conştiințelor la "această mare enigmă a alunecărilor de conştiință care, ca şi alunecările de teren, riscă să nu mai lase dintr-un om şi dintr-o operă decât nişte ruine". Surprinzând în însemnările sale - directe sau indirecte - această epocă tulbure şi delirantă, Monica Lovinescu transcrie cu febrilitate un timp al aşteptării şi al Speranței, un timp agresiv şi demonic, recuperat însă prin câteva dintre gesturile de mare curaj şi angajare morală ale unor scriitori şi oameni de cultură ce au pus ideea de puritate etică şi estetică deasupra intereselor conjuncturale, efemere şi lipsite de semnificație ontologică.

Virgil Ierunca

Autorul volumelor *Românește* şi *Subiect şi predicat* s-a impus ca un "martor" inclement, de autentică intransigenţă etică, care s-a încăpățânat să-şi facă publică "depoziția", transformându-şi enunțurile în denunțuri ce dezvăluie jocul mistificator şi malefic al imposturii, reducând-o la nimicnicia sa originară. În cazul lui Virgil Ierunca, mărturia girează un destin iar patosul rechizitoriului îşi află explicațiile şi resorturile în "contextul" ce a generat aceste pagini, circumstanțe în care absurdul se substituise normalității, era, cu alte vorbe, legitimat de un regim totalitar ce-şi aruncase umbra demonică asupra

culturii româneşti. Dacă tonalitatea pamfletară se substituie nu o dată polemicii de idei, cum mărturiseşte chiar Virgil Ierunca, aceasta se întâmplă deoarece "nu de idei duceau lipsă scriitorii şi cărturarii noştri care au ales colaborarea fără nuanţe cu inchizitorii culturii şi spiritualităţii româneşti, ci de o minimă demnitate. În plus, aservindu-şi conştiinţa, ei au ales Academia, în aceeaşi vreme în care mulţi dintre colegii lor preferaseră Temniţa".

Sentimentul exilului, ce-şi extrage energiile purificatoare nu atât din osânda dezrădăcinării pur geografice, cât din ruperea tragică a fiinţei de spaţiul său matricial spiritual, e starea afectivă ce domină aceste pagini. Starea de alertă a eseistului, starea lui de graţie, *normalitatea* sa – îşi află în nostalgie, în dorul de peisajul şi sufletul românesc, un hotărât accent compensativ. Echilibrul interior al eseurilor şi articolelor critice, al simplelor notaţii, chiar ale lui Virgil ierunca se află aici, în spaţiul acesta greu de determinat, dificil de precizat, aflat la limita dintre sarcasm şi dor, dintre ocară şi mângâiere. Exilul este astfel o cruce răscolitoare de întoarceri, o "cruce de dor", e o stare a fiinţei care leagă, într-o mult mai hotărâtă măsură individul de spaţiul care l-a născut şi de care – cu voie sau fără voie – s-a desprins. *Exilul* favorizează privilegiul întoarcerilor – în timp şi spaţiu. Exilul a reprezentat, pentru Virgil Ierunca, revoltă şi jertfă, un semn al destinului şi o pecete tragică a unui rigorism moral intransigent, împins până la – beneficele – sale limite ultime.

Patetic şi acuzator, confesiv fără a cădea în anecdoticul autobiografiei, reflexiv fără a exila metafora din propriul discurs, Virgil Ierunca şi-a asumat, de-a lungul multor ani, povara unei neclintite ţinute etice, exemplaritatea unei confruntări cu demonii interiori şi exteriori, dintr-o clară nevoie a mărturisirii, a depoziţiei. Nu există pagină a lui Virgil Ierunca sau enunţ al său care să nu depună, într-un fel sau altul, mărturie: fie despre convulsiile interioare ale eului exilat, fie

despre anomia Istoriei, despre legile aberante ale unui timp demonizat.

Tocmai de aceea, paginile sale, acuzatoare şi patetice, răscolitoare şi pătimaşe, au alura unei recuperări cathartice, a unei purificări prin focul verbului. Nimic mai străin firii morale a lui Virgil Ierunca decât duplicitatea sau chiar neutralitatea atitudinii. Primul impuls al scriitorului e de a riposta; nevoia de replică, regimul urgenței sunt instanțele ce prezidează scriitura. Inspirația e produsul indignării: scrisul transcrie, astfel, mai degrabă exasperările eseistului. Revolta devine în acest fel exemplară, experiența expresiei se transformă, cu o fervoare extremă, într-o operațiune de izgonire a demonilor.

Desigur, nu puține dintre aserțiunile lui Virgil Ierunca sunt în măsură de a şoca spiritele, zguduind ierarhii prestabilite sau stabilite fără discernământ în virtutea unei inerții molcome. Aşa se întâmplă cu pamfletele lui Virgil Ierunca (*Suflete moarte şi suflete captive*, *Un optimist: Răspuns lui George Călinescu*, *Tudor Arghezi: un gâdilici de Curte Veche*, *Schimbarea la față a lui Tudor Vianu*, *Mihai Beniuc la avangarda poliției*, *Geo Bogza sau despre conştiința decorativă* etc.), pamflete în care verbul acid şi metafora corozivă a unui exilat a întâmpinat metamorfozele – unele previzibile, altele subite şi inexplicabile – ale unor scriitori rămaşi în țară, care au preferat să se instituționalizeze aservindu-se, decât să-şi asume demnitatea ținutei morale, ce le-ar fi dat girul responsabilității etice şi al verticalității.

De altminteri, în țesătura densă a acestor pagini cu iz pamfletar, născute din indignare şi transformate în revolte, eseistul îşi dezvăluie, nu o dată, crezul său artistic, codul moral care îi modelează vocația creatoare şi viața. Iată, spre pildă, un fragment edificator, în înțelesul etimologic şi deplin al cuvântului: "Noi suntem dintre aceia care cred că poezia nu este şi nu poate fi o simplă pritocire de «cuvinte potrivite». Că găteala vorbei e cu totul altceva decât povestea vorbei. Că

povestea aceasta e gravă şi că ea «angajează» toată fiinţa celui care-o slujeşte într-o «tinereţe fără bătrâneţe», într-un permanent risc şi într-o permanentă alegere. Când un poet se lasă purtat de vorbe, când faimoasa iniţiativă a cuvântului nu este cum ar trebui să fie – o iniţiativă a fiinţei – ci doar expresia unei podobiri formale, sunt semne că poetul acela gospodăreşte îndoielnic propria lui vocaţie".

"Vocaţie", "misiune", "angajare", "responsabilitate", "mărturie" – sunt cuvinte cărora Virgil Ierunca le acordă accente patetice, lipsite însă de orice urmă de iluzionare, sunt cuvinte care se armonizează, până la identificare, cu conştiinţa sa exigentă, ce îi dictează o conduită etică de o incontestabilă fermitate. Tocmai de aceea, frivolitatea, aservirea, comerţul cu conştiinţele umane, "schimbările la faţă" – sunt doar unele dintre tarele morale pe care le denunţă, cu luciditate deplină, Virgil Ierunca, scriitor ce nu s-a lepădat niciodată de sine, ce nu şi-a prostituat conştiinţa în împrejurările pe care i le-a rezervat o istorie ieşită din matcă.

În eseurile critice ori în însemnările preponderent politice ale sale, stau faţă în faţă două ipostaze, două roluri pe care autorul şi le asumă cu egală îndreptăţire; moralistul şi estetul se întregesc reciproc. Fără a-şi uzurpa unul altuia teritoriile, dimpotrivă, ei conviețuiesc într-o perfectă armonie, aflându-şi resursele şi dinamismul în necesitatea mărturisirii, care uneşte, în aceste pagini, responsabilitatea şi reculegerea în faţa Frumosului, ardenţa ideii şi suculenţa inefabilă a metaforei.

Cu alte vorbe, Virgil Ierunca târăşte metafizica la judecata concretului celui mai pur, după cum banalul, detaliul în aparenţă fără semnificaţie e ridicat adesea în ordinea transcendenţei. Iată de ce aceste cărţi sunt alcătuite din iluminări şi sfâşieri lăuntrice, din avânturi şi limite autoimpuse, din patos al interogaţiei şi voluptate epicureică a degustării esteticului. Se mai poate observa că Virgil Ierunca percepe cuvântul în dubla sa intenţie şi în dubla sa realizare; cuvântul mântuie prin crâmpeiul

de transcendent pe care îl pune în joc, pe care inevitabil îl conține, dar angajează, în egală măsură, ființa într-un joc aproape tragic, al limitelor şi revoltei, al deschiderii şi claustrării.

Preluând o sintagmă eminesciană de amplu fior nostalgic (*Trecut-au anii…*, Humanitas, 2000), Virgil Ierunca îşi aşază paginile de jurnal, "întâmpinările" şi "accentele" ori "scrisorile nepierdute" sub semnul timpului, al distanței implacabile dintre trecut şi prezent, explicitând hiatusul ce se cască între clipa "de atunci", cu toate avatarurile trăitului, cu tot palpitul unei experiențe nemediate şi clipa de acum, cu o altă conformație şi cu alte motivații ontologice şi gnoseologice.

În cuvântul introductiv intitulat, tranşant-interogativ *De ce?*, scriitorul caută să-şi explice resorturile şi motivațiile paginilor sale de jurnal, care se rezumă doar la perioada începutului anilor '50. Motivațiile sunt psihologice şi morale, după cum remarcă autorul: "Când mai publicasem prin revistele din exil – şi apoi din țară – fragmente, indicasem într-o notă un fel de subtitlu - «Jurnal blajin». Alesesem acele pasaje din care trăsăturile negative ale contemporanilor mei erau, dacă nu absente, cel puțin atenuate. Dar a întinde acest tip de milostenie pe o întreagă existență ar însema a o deforma. Chiar atunci când îmi stă în intenții, indulgența nu-mi stă în fire (…). Urmează un alt «de ce»? De ce am privilegiat totuşi Jurnalul anilor '50? Deoarece confruntarea cu această stare existențială neprevăzută se afla în faza ei incipientă, cînd se ivesc conflictele cele mai acute între tine însuți şi ceea ce ai de înfruntat. Nu există, în acest stadiu, nici o pauză şi nici o obişnuință, unghiurile sunt cu totul ascuțite şi rănesc rodnic. Nu înseamnă că exilul devine, când te-ai instalat temeinic în el o comoditate. Ci doar o a doua fire ce nu te mai uimeşte".

"Jurnalul de exil" al lui Virgil Ierunca are însă şi o altă menire, restitutorie şi compensatorie, în măsura în care propozițiile şi cuvintele ce-i dau viață – unele acide şi

vehemente, altele învăluitoare, de o melancolie de taină şi asceză – caută să scoată din anonimatul timpului şi din tainițele memoriei figuri destrămate, identități pe nedrept pierdute, siluete ce au căpătat nedeterminarea depărtării. Aceste pagini consemnează în filigranul suferinței exilatului, "o operă", "o poveste" sau "o ratare" – din dorința de a transforma exilul dintr-o "repetată uitare" în trăire şi retrăire nostalgică -, recuperând fragmente de timp şi de memorie care să-i redea măcar o parte din relieful său atît de contorsionat. Există, aici, de asemenea o stare de alertă a eului, de urgență a trăirilor şi scriiturii, compensată de nostalgia purificatoare. Echilibrul - instabil ca orice echilibru -, dar şi armonia acestor enunțuri reies tocmai din această dialectică a sarcasmului şi dorului, a verbului insurgent şi a mângâierii, pentru că exilul înseamnă, deopotrivă, intransigență a neuitării şi a demnității, dar şi semn al destinului, privilegiu al întoarcerilor spirituale în spațiul matricial care a modelat sensibilitatea "des-țăratului".

Tristețile, neîmplinirile şi eşecurile, întâmplările şi neîntâmplările sunt întâmpinate, cu patetism şi luciditate, cu rigoare morală şi cu un fel de emoție transparentă care le dă o alură afectivă situată între cotidianul cel mai prozaic şi simbol. Întâlnirile "admirabile" ca şi deziluziile – sunt deopotrivă de fecunde în ordinea cunoaşterii şi a existenței, după cum între banalul nediferențiat şi armonia gândului pur există nu puține echivalențe şi corespondențe greu de intuit la prima vedere. Momentele de singurătate, acele momente privilegiate ale rupturii de lume şi ale întâlnirii cu propriul sine sunt transcrise în pasaje de o calmă serenitate în fața Timpului, în care starea de veghe şi luciditate favorizează deznădejdi şi iluzii ("Cu duminicile, hotărât lucru, e greu de luptat. Mă-nchid în mine şi-n mansarda mea, care e din nou primitoare din cauza cerului parizian, redevenit ceea ce trebuie să fie – posomorît de nori (…). Mai târziu, ceva mai liniştit. E un fel de potolire temporară, în care visez că ar trebui să-mi încep viața. Sunt orele puține, ca

acelea când, rătăcind pe străzi, îmi plac străzile; când, uitându-mă la oameni, le stimez inima. Sunt orele restrânse în nădejde, acoperite de memoria prepierzaniei, orele când prevăd poate şansa de a nu muri cu totul. Uite, acum, în după-amiaza asta, când pe fereastra mea cât o pagină de carte intră vântul, când soarele e învins, când încep să pun în paranteză ruperile, când rămân numai cu Hölderlin, când citesc, aproape tare, din René Daumal («maîtresse de la peur – maîtresse de la fin»), când încep să-mi potrivesc respirația după Mozart, parcă aflu ceva nou şi înnoitor în identitatea zilelor. Ce-ar fi să le pun una lângă alta, într-o rânduială nouă? Ce-ar fi?").

Jurnalul lui Virgil Ierunca este, în primul rând, înainte de a fi o mărturisire, o mărturie, patetică şi acuzatoare, lucidă şi duioasă, sarcastică şi robită de dor, despre convulsiile afective ale exilatului, ca şi despre isteria unei Istorii ieşite din matca firescului, despre legile aberante ale unui timp malefic, despre oameni şi locuri, prieteni şi neprieteni, o mărturie, aşadar, despre confruntarea dramatică a eului ce-şi ascultă cu atenție ecourile propriei memorii şi sensibilități, dar şi ale luptei cu demonii interiori ori exteriori. Fragmentele de jurnal ale lui Virgil Ierunca au, datorită acestui caracter depoziţional greu de eludat, o foarte elocventă tranşanță morală şi acuitate a scriiturii; propoziții adesea eliptice, enunțuri concentrate, trăsături de portret contrase conferă paginilor autenticitate şi sinceritate. Între scriere şi trăire se instaurează o echivalență aproape perfectă, frenezia vieții şi febrele interioare sunt transcrise, parcă, fără "rest", cu o dorință a imediatului irepresibilă, în notații fulgurante, dar cât de revelatoare, cât de stringente: "Umblu pe străzi. Plouă mărunt şi Parisul e înfrigurat de secrete, de apeluri pentru ceea ce nu mai poate fi. Mi-ar veni să intru în catedrale să-mi țip libertatea, neînțelegerea de a mă fi născut, de a continua. N-am nici o dorință, nici o vrere, nici o nădejde. Aproape fericit. Beatitudine fără grație şi fără zei".

Nu trebuie neglijat nici talentul de portretist al autorului. Dintr-o trăsătură succintă, dintr-un detaliu cu semnificație expresă, dintr-un gest individualizator sunt compuse chipuri şi identități ale exilului românesc, figuri ale culturii franceze a epocii, o întreagă lume trăieşte cu adevărat aici, cu mizeriile şi beatitudinile ei.

Jurnalul lui Virgil Ierunca are, de aceea, nu doar o acoperire a suprafețelor, o extensie în spațiu, ci şi o vocație a profunzimii temporale, căutându-se aici punctul de echilibru între notația descriptivă şi fulguranța evocatoare, între mirajul rememorării şi presiunea apăsătoare a concretului empiric. Nu mai puțin incitante şi revelatoare sunt "aproximațiile" din această carte, în care se încearcă reconsiderarea unor personalități ca Emmanuel Lévinas, Petre Țuțea, Dinu Pillat sau evocarea atmosferei create în jurul revistei *Albatros*; în aceste texte, tendința spre rigoare se întâlneşte, în chip benefic, cu apelul la memoria ce a sedimentat unele fapte şi figuri literare.

Adevărate profesiuni de credințe, cu fireştile şi necesarele lor clarificări, întâlnim în dialogurile adunate aici, dialoguri în care este expusă cu limpezime metodologică o concepție estetică intransigentă, deşi deloc rigidă. Din aceste dialoguri ni se revelează felul cum se întregesc, în ființa lăuntrică a scriitorului, moralistul şi estetul, criticul literar şi comentatorul politic, exprimându-se, în fapt, o semnificativă armonie a contrariilor. Referindu-se, de pildă, la propria sa biografie, scriitorul o leagă de "povestea" exilului ce i-a marcat fundamental ființa: "Cât despre biografia mea «publică», e firesc să fie foarte puțin cunoscută. Este mai ales necesar. Nu-mi recunosc o «biografie», ci doar conştiința unei existențe confruntată cu ceea ce îi transgresează neîntrerupt limitele: despărțirea de singurătate, nostalgia rânduielii, apelul la lege pentru a istoriciza un fel de onoare a datoriei (…), opțiune datată şi aşezată într-o normă personală: voința de ne-putere. De unde şi graba cu care refuz acea parte «publică» a «biografiei» mele

care e un sărman accident de destin. «Povestea» exilului n-o ştiu pe de rost. Şi asta pentru că rosturile s-au stratificat anapoda, conjugând o subiectivitate răvăşită cu momente istorice «obiective», un paradox al aşteptării cu urgența angajamentului neocolit, o trecere de la nimicnicia împietrită la deznădejdea activă".

Trecut-au anii… e o carte care expune, cu febrilitatea şi ascetismul memoriei afective, ardorile şi interogațiile unei conştiințe stăpânite înainte de toate de responsabilitatea şi reculegerea în fața adevărului, de-atâtea ori întinat şi mistificat de convulsiile istoriei.

Paul Goma

Incipit-ul romanului lui Paul Goma *Gardă inversă* ne introduce, cu riguroasă necesitate epică, într-o atmosferă specifică, într-un *climat* al povestirii în care ponderea obiectelor devine strivitoare, simpla lor prezență constitindu-se într-o perpetuă agresiune la adresa integrității ființei: "*iar m-am iar s-a iar* Sacul prins în uşă. Ține clanța în mâna stângă. Ar fi destul s-o-mpingă: sacul ar scăpa din strânsoare. Cu mâna stângă pe clanța năclăită şi zgrunțuroasă şi aderentă. Uşor aplecat înspre coridor. De-ar da măcar drumul clanței, atât, clanța ar scăpa, ar scăpa sacul, ar scăpa amândoi. Amântrei. 'Ntrei. Uşor înclinat

către coridor, ca un cal atârnat, spânzurat, uitat în ham. Îşi caută cu cealaltă mână ţigările. Trebuia să fie. În buzunarul cămăşii. Nu dă de ele. De-ar lăsa clanţa din mână, viaţa ar fi mai luminozioasă. De-ar, şi cu sergentul. Dac-ar lăsa clanţa din mână, ooo. S-o lase, atât, nu mai mult, dar nici mai foarte mult: s-ar libera".

Fragmentul e revelator deopotrivă pentru viziunea epică a lui Goma, ca şi pentru tehnica povestirii pe care o adoptă naratorul, cu mici excepţii şi modificări, în mai toate romanele sale. E vorba de o optică a *ralenti*-ului, prin care privirea scriitorului stăruie, exasperată, asupra fiecărui detaliu al realităţii, sondându-i acesteia toate resursele ontice, toate nuanţele şi latenţele şi sugerând, prin lentoarea – cvasitautologică – a percepţiei epice, absurditatea unui real deposedat de orice dimensiune metafizică, transpus în termenii unei pure obiectualităţi. Centrifugală, despovărată de mirajul fals-convenţional al ficţiunii, scriitura lui Paul Goma facilitează, prin aspectul său fragmentat-caleidoscopic, prin subtile racursiuri temporale şi prin infuzia de parodic, comunicarea unor senzaţii brute, nemediate de instanţa raţională, fixate în pagină prin procedee ale transcrierii directe, implicate, în măsura în care, şi în acest roman, *referenţialul* şi *autoreferenţialul* îşi cumpănesc resursele epice şi etice, scriitorul exploatând, cu egală îndreptăţire, şi relieful lumii demonizate în care trăieşte, şi avatarurile propriului sine.

Orientat pe trei planuri narative, romanul lui Paul Goma ne oferă o secţiune transversală în universul concentraţionar românesc, în care absurdul devine normalitate iar lipsa-de-lege singura normă etică. Primul plan al naraţiunii rezumă un roman al "mamei": scriitorul o vizitează la spital pe mama sa, bolnavă de scleroză în plăci, căutându-şi un refugiu kathartic în chiar ritmul propriei scrieri, ca şi când, odată fixate în cuvânt, suferinţa, iubirea, supliciul interior sau teroarea anamnezei, s-ar afla sublimate, reiterate şi aprofundate la infinit în spaţiul

relatării. Adevărate coborâri în infern, aceste vizite la spital reconstituie, într-un spațiu al recluziunii şi al apropierii de neant, dragostea sfâşietoare, suferința concentrată în cuvinte şi gesturi cutemurătoare, damnarea ca lecție – pură şi simplă – a demnității. În această lume, cu conotații infernale, a spitalului, percepția prozatorului, exasperată, dilatată, ultragiată de contururile malefice ale lucrurilor şi ființelor descompune reacțiile, gesturile, mişcările, ca şi când o copleşitoare forță gravitațională ar imprima lucrurilor o orientare declinantă, chiar urcuşul semănând cu o coborâre angoasantă: "ea dăduse drumul peretelui de care nici o ființă omenească nu s-ar fi putut prinde şi începuse să scâncească, murmurând ceva în legătură cu picioarele ei de neslujit, picioarele ei moarte – iar el pornise urcuşul: la fiecare înălțare a piciorului pentru următoarea treaptă era silit să înalțe, cu ajutorul genunchiului, povara care-i curgea din brațe: ridica piciorul, cu genunchiul în întâmpinarea poverii şi cobora priza; însă povara scăpa iar la înălțarea celuilalt picior, aşa că la următoarea treaptă era nevoie s-o stăvilească din nou cu genunchiul şi încercând s-o prindă de mai jos, o pierdea pe jumătate, o recupera şi iar o prăpădea – în timp ce nesimțitul din tronul căruciorului fuma (…)".

Mobilul narațiunii lui Paul Goma din aceste prim plan al cărții e reprezentat de fascinația întoarcerii, o întoarcere însă halucinatorie, în care nostalgia se travesteşte în dramatism interior iar supliciul scindării trecut/ prezent e imposibil de depăşit; ca şi când singura transcendență care i-ar putea fi *dată* individului ce trăieşte în acest spațiu al recluziunii ar fi contingentul pur, concretul tangibil, asumabil prin simțuri. Relevant pentru scriitura lui Paul Goma, toposul întoarcerii coagulează în figura mamei, în care autorul îşi focalizează toate valențele afective, asumându-şi încercarea inițiatică a întâlnirii sau reîntâlnirii cu propriul său trecut. Dacă în primul plan al narațiunii, în evocarea figurii mamei relatarea epică e obiectivată, aşezată într-o grilă a descripției doar aparent

neutrale, în realitate destul de intens subiectivizată, cel de al doilea, al urmăririi, al coşmarului suspiciunii, şi cel de-al treilea, ce descrie moravurile literare din România comunistă, sunt redate mai ales sub forma unor dialoguri întretăiate, alerte, menite a accentua sugestia de spontaneitate, de trăire pură şi simplă.

Întoarcerea, regăsirea spațiului – demonizat – al patriei, după o cură de democrație, are şi semnificația unei terapii, a unei purificări de angoasele pe care eul scriitorului le conține. În fapt, patria nu mai e concepută ca un spațiu ideal, ca un arhetip al dorului şi al unui trecut legendar, ci e privită prin prisma suferințelor îndurate de narator, cum afirmă un personaj al romanului: "Şi mi-a mai plăcut chestia cu patria, când ai definit tu patria ca locu unde ți-ai făcut puşcăriile. Să ştii că asta-i definiția exactă! Ce strămoşi, ce daciromani! Care Călugăreni şi Mărăşeşti şi Valea Albă şi mai ştiu io ce Crăcănați-de vale! Glie-doină-mioriță-furnale-şantiere-țuică-sarmale! Căcat! Căcat! Astea-s pentru primiri şi întâlniri de lucru. Puşcăria, lambă, asta ne este patria: Jilava-Gherla-Aiud-Canal-Minele-de-plumb-Piteşti".

Simetria compozițională a cărții, conferită de cele trei planuri narative care se succed de cinci ori, se răsfrânge şi asupra tonalității epice; nu există, pe parcursul cărții lui Paul Goma, o singură tonalitate, o scriitură monocordă, ancorată într-o singură reacție epică/ etică la "stimulii" realului. Dimpotrivă, romanul e alcătuuit ca un spațiu narativ multiplu focalizat, aflat la intersecția mai multor scrieri, care cresc una din alta, se repetă obsesiv, sau, alteori, chiar "parazitează" corpusul operei, totul pentru a da naştere unei relatări credibile, ritmate de meandrele unei memorii intransigente, care nu vrea *să uite*, să pervertească adevărul trăit cu atâta acuitate. Miza acestei scrieri plurale, ce combină monologul, dialogul sau descrierea obiectivată este *revolta*; o revoltă mereu împrospătată, reiterată, nu doar împotriva mecanismelor prăbuşirii etice, a demisiilor

morale descurajante ("Tineret-pe-linie, orice-am zice de boetul Latrian Găunescu, ori Patrian Găunescu, inventator al Lălăielii României el este o lichea totală!") provocate de dogmele comuniste, dar chiar împotriva clişeelor epicului tradiţional, clişee nu de puţine ori denunţate ori parodiate de scriitor cu aceeaşi consecvenţă cu care denunţă totalitarismul ca metodă de abolire a personalităţii umane. Din această perspectivă, comunicarea dintre *autor* şi *cititor* nu e înlesnită de ticurile obişnuite ale scriitorului realist-obiectiv omniscient, prizonier al unei singure viziuni asupra lumii. În cartea lui Goma, viziunea epică are, dimpotrivă, un aspect mozaical, în care coşmarescul şi suavitatea, culpa şi sancţiunea sunt aproape inseparabile. Tocmai de aceea, o stfel de viziune a constrastelor ce se armonizează uneori în spaţiul unui singur cuvânt, se sprijină pe o compoziţie ce dă iluzia simultaneităţii faptelor narate, dar şi pe o tonalitate contrapunctică, în care crisparea ontologică sau beatitudinea nu sunt noţiuni atât de tranşant despărţite, ci, dimpotrivă, îşi apropie, în mod semnificativ, sferele semantice.

Roman al unei întoarceri ratate, cronică a unei morţi neanunţate, dar şi roman al duplicităţii morale, al laşităţii intelectuale din Epoca de Aur, romanul *Gardă inversă*, ca şi celelalte cărţi ale lui Goma, e o carte-document, mărturisind despre puterea credinţei şi a iubirii, dar şi despre culpa morală şi despre descompunerea conştiinţei sub presiunea unei suspiciuni întreţinute cu abilitate de torţionarii de orice calibru. De fapt, şi acest roman demonstrează, odată mai mult, cum observa Sanda Stolojan într-un articol din 1979, publicat în *Le monde*, că Paul Goma este "un puternic mânuitor de texte, care n-ar trebui să scrie decât despre lucrurile esenţiale, să ne vorbească direct despre ceea ce atinge şi chinuie omul acestor timpuri şi a celor dintotdeauna: exilul, moartea, suferinţa". Ca toate cărţile lui Goma, *Gardă inversă* e un text lămuritor despre condiţia fiinţei strivite de angrenajul demonic al totalitarismului, scris într-o tonalitate de o sinceritate liminară.

Ion Negoițescu

Ion Negoițescu este, s-ar spune, un poet de stirpe mateină, cu toate implicațiile şi atributele ce ar decurge de aici: voluptatea dicțiunii, extazul rostirii poetice învăluitor ceremonioase, încifrarea sensurilor, cultivarea metaforelor rare, folosirea unor cuvinte şi expresii insolite, de mare impact afectiv, inteşectualizarea expresiei etc. Dacă toate aceste repere permit o anume circumscriere a poeziei lui Negoițescu, stabilind un oarecare gen proxim, anumite filiații şi accente cu caracter mai general, se pot degaja, pe de altă parte, unele trăsături

particulare, unele inflexiuni specifice, un ton oracular-orfic ce reliefează dimensiunile originalității scriitorului.

Se impun, în acelaşi timp, câteva observații care vizează limbajul poetic, aspectul formal al acestor creații. Astfel, cu greu se poate susține ideea facilității poemelor lui Negoițescu, pentru că sensurile se lasă decodificate doar în urma unui efort intelectual, o lectură globală, sintetică fiind insuficientă şi ineficientă pentru extragerea tuturor semnificațiilor lirice. Poemele din volumul *Sabasios* (1991) sunt elocvente în privința modelării unui mod de înțelegere a creației, dar şi în perspectiva intuirii unei tehnici poetice cu totul personale.

Arhitectura poeziilor e alcătuită, astfel, dintr-o aglutinare de metafore în aparență aleatorii, disparate, dar, în fond, de o evidentă coerență. Imaginile lirice, de o mare pondere semantică în sine, capătă un contur translucid, o carnație diafană şi un relief tremurător prin juxtapunere, prin structurarea lor în direcția comunicării nu atât a unei semnificații clare şi distincte, cât mai mult în sensul sugerării unor trăiri pe cât de nuanțate pe atât de expresive. Stările poetice trasate de I. Negoițescu îşi pierd, parcă orice relație cu un referent prea lămurit, se eliberează de suportul emoțional al empiriei, pentru că, prin exercițiul metaforic, prin orchestrarea savantă a imaginilor, stările afective sunt geometrizate, închise în perimetrul conceptelor lirice, intelectualizate, cu alte cuvinte. Deşi stările afective îşi pierd, prin traducerea lor în metafore hieratice şi simboluri alura lor apodictică, ele fiind transferate într-o sferă a esențelor, cu greu s-ar putea vorbi, însă de o eludare a sentimentului, de o epurare totală a sa: ”Un rai înnobilat prin cețuri scumpe/ sau dogmă de azur în asfințire/ oglinzi îndurerând mă rătăcise/ de numere cu dăruită liră/ cu măşti ferindu-i virtuos acordul/ nădejdii pavăză şi destrămării/ găteală pericidă sumeriană/ din văi nesomnul îmi orna trufia”.

Departe de a se înscrie într-o tradiție a liricii personale ori intimiste (caracterizată de recursul la amintire, la detaliul

biografic ori de notarea avatarurilor unui destin), poezia lui Negoițescu e una "obiectivă". Detaşarea, asumarea unei măşti, obiectivarea sunt procedee ale unei conversiuni a trăirii, sunt semne ale elaborării, ale geometrizării afectelor. Alura barocă a imaginilor lirice, aglomerarea metaforică sugerează o anume redundanță a discursului, dacă această impresie de luxurianță imagistică, de policromie nu ar fi atenuată de prezența, mereu bănuită, a unui sens ordonator, a unei dimensiuni ontice şi etice care adună disparitatea imaginilor într-un punct de convergență ce redă poemelor o structură internă coerentă. În acelaşi timp, semnificația poetică nu este transpusă în mod direct, nemediat, dintr-o primă şi definitivă tuşă lirică, ci este mijlocită de inserția elementului rațional, a intelectului. Cu alte cuvinte, cititorul trebuie să depăşească două obstacole ale lecturii: el trebuie să delimiteze din abundența metaforică un sens poetic, o idee, o viziune şi, pe de altă parte, să interpreteze, să decodifice acel sens încifrat, "secund", cum s-ar zice.

Spațiul pe care îl articulează poemele acestui volum este unul eteroclit, dens, guvernat, cu toate acestea, de câteva teme recurente, ce revin obsesiv, remodelate şi reordonate: melancolia, moartea, înserarea, solitudinea, dihotomia spirit/ carne etc. Atmosfera pe care o respiră aceste poeme oferă sugestia diafanității şi grațiosului; este o atmosferă în care visul se suprapune realului, ficțiunea ia locul realității, iar cuvintele, somptuoase, grele de miresme, convertesc prozaicul în hieratic, transfigurează obiecte dintre cele mai banale: "om rătăcind printre pulberi deodată lume văzum/ cum spre apus într-o lebădă stearpă şi blândă căzu/ lebăda cea mai regală pe sângele verdelui Styx/ ori în răsfăț de flamanzi prin galbene sfere stagnând/ frântă-n secțiunea de aur lebăda sub legământ/ ori cu palmieri sub asceți cu smirnă şi ceară-n văpăi".

Poezia lui I. Negoițescu oscilează, s-ar părea, între concretul frust şi regimul iluziei, conturându-se un spațiu privilegiat, difuz, clar-obscur, nedefinit, al visului, teritoriu

resimţit cu o calmă fervoare ca alternativă la elocvenţa şi stridenţa realului, perceput, aşadar, ca sursă de iluminare şi beatitudine ontică. Contururile tremurătoare ale acestui univers al iluziei şi visului închid în ele, dincolo de ambiguitatea semantică pe care o conţin, ori dincolo de aspectul carnavalesc şi de jubilaţia imagistică, un sens mai adânc, acela al sublimării tragicului existenţial prin alternativă onirică şi ludică ori prin jocul (elaborat) al imaginaţiei. Racordarea la vis şi imaginar, travestirea realităţii în arabescurile iluziei, simbolistica măştii nu reduc cu nimic din gravitatea esenţializată a poemelor, din alura tragică a rostirii şi trăirii poetice, doar că trăirile şi obsesiile autorului nu sunt exprimate prin mijloacele confesiunii nude, prin expunere narcisiacă ori retorică, ci printr-o expresie travestită, mediată. Identitatea poetului cu sine pare astfel dereglată, pentru că există o anume voluptate a ieşirii din limitele eului, a ek-stazei şi dedublării în aceste poeme autoscopice fără a fi "personale", autobiografice în absenţa referinţelor de acest tip ("asemeni şi rare ţărmul meu sunt cuvinte/ spre larg mult mai dure-l contrag/ şi claruri îl rod peste coame foşnind/ le tulbur contactul impuber suind/ instinctul de linuri pe schema de fag/ nu dăinuie somnul aduceri aminte/ purpuriu curge-n spectre un areopag/ freatic prin hume o gură vuind/ se-apropie simţuri ce-şi caută vestminte" – *Viaţă particulară*).

E, se poate soune, evident aspectul ermetic al unor poeme, incidenţele cu lirica lui Ion Barbu fiind, în această privinţă, extrem de elocvente. Interesante sunt trimiterile mitice, abstractizate până la sublimarea semnificaţiei, ca şi demersul metapoetic pe care îl acreditează autorul. Valenţele orfice ale poeziei lui Negoiţescu, ca şi discursivitatea absorbită de atenuarea referenţialităţii cuvintelor, se traduc şi prin recursul la mit, perceput ca un recul din faţa istoriei agresante, o retragere în primordialitate, în atemporal, în esenţialitate. Poezie estetizantă, uneori ermetică, lirica lui I. Negoiţescu încadrează,

în aspectul metaforic al versurilor, în construcțiile de o grație gravă, şi un secret cod etic al creatorului ce pendulează între tentația abisului şi purificarea prin artă, prin jocul poetic, precum în poezia cu titlu sugestiv *Ecce homo*: "de caută concretul să-l urce la concret/ prin melcul de lumină al golului secret/ la sud la sud cu spinii pe al şi oleandri/ frânghia prin viscere ca omul din Hawaii/ din care ochiul umbrei perpetuu le derivă/ mobile cuburi sfere şi timpul în muzeu/ culoare spre culoare compune după tact/ un ibis ațintindu-şi lăuntricul abstract".

Poemele lui I. Negoițescu stau, fără îndoială, sub semnul elaborării, al construcției atente, migăloase, în ciuda aspectului aparent aleatoriu al imaginilor. Aparent, întrucât desfăşurarea entropică a cuvintelor şi metaforelor, ca şi juxtapunerea unor sintagme incongruente (trimițând la dicteul suprarealist) sunt ținute mereu sub control; hazardul e "planificat", haosul mereu dirijat, orchestrat în direcția obținerii unui efect poetic. Se poate vorbi, sub raportul limbajului liric, de un aspect descriptiv al poemelor. Pe de altă parte, strările poetice sunt caligrafiate cu grație manieristă, în registru estetizant şi într-un discurs marcat de o atmosferă crepusculară. De altfel, unui lector atent nu-i poate scăpa expresivitatea unor metafore sau construcții metaforice, chiar extrase din ansamblul poematic: "se-apropie simțuri ce-şi caută vestminte", "împărăția geometrilor", "întinderea-nvrăjbită a limitei" etc.

Prin tonalitatea ei, oraculară, orfică, prin acuratețea intelectualizantă a metaforelor şi prin regia subtilă a scenariului poetic, poezia lui I. Negoițescu e o revelație în ansamblul activității distinsului şi distinctului critic şi exeget al literaturii.

Ioan Petru Culianu

Opera lui Mircea Eliade, de o diversitate şi vastitate de neconceput într-o epocă a limitărilor şi specializărilor de tot felul cum este epoca modernă, se impune deopotrivă prin fervoare şi rigoare, prin simţ al proporţiilor panoramice dar, nu în ultimul rând, şi printr-un continuu mărturisit efort de "înţelegere" a lumii, a sacralităţii, a dialecticii sacru-profan. Din această perspectivă trebuie pusă în lumină şi o altă constantă a spiritului eliadesc, alături de enciclopedism; anume, recurenţa,

în opera sa ştiinţifică, a unor idei fundamentale, care sunt mereu nuanţate şi remodelate.

Volumul lui Ioan Petru Culianu *Mircea Eliade*, scos, în traducere românească, la *Nemira* în 1995 are, în ciuda unei aparente eterogenităţi, o clară linie directoare, un sens simbolic unificator, care e dat de efortul autorului de a ne oferi o imagine coerentă, esenţializată şi exhaustivă în acelaşi timp, a biografiei şi operei savantului. Sunt cuprinse în volum un studiu monografic, *Mircea Eliade* scris în limba italiană şi apărut în 1978, un studiu inedit scris în franceză, *Mircea Eliade necunoscutul*, un număr de douăzeci şi una de întrebări care urmau să facă parte dintr-un volum de convorbiri, planul unei alte discuţii a lui Culianu cu Eliade şi, în sfârşit, *Mahâparinirvâna*, un fel de *commentatio mortis*, text scris în limba română la moartea lui Mircea Eliade.

Introducerea volumului este instructivă întrucât aici sunt puse problemele esenţiale a căror dezlegare caută să ne-o ofere autorul. Poziţia lui Culianu se doreşte a fi una cât de cât echidistantă, obiectivitatea sa concretizându-se într-un discurs descriptiv şi interpretativ deopotrivă. Răspunzând(u-şi) la întrebarea privitoare la modul în care operează Eliade cu faptele religioase, Ioan Petru Culianu constată că istoricul şi fenomenologul religiilor "caută structurile esenţiale ale religiei şi de aceea ordonează faptele în categorii. Aceste categorii, rezultante ale descrierii fenomenologice, ar fi apriorice. Ele continuă să funcţioneze în mod inconştient în momentul în care omul încetează de a mai trăi în orizontul lor. Un asemenea orizont, care constituie «ontologia arhaică», îi este din nou propus ca meditaţie omului care nu se mai recunoaşte în el, cu intenţia de a-l ajuta să depăşească criza provocată de ideologiile istoriciste".

Pe de altă parte, opera eliadescă este judecată nu doar din perspectiva evoluţiei concepţiei istoricului religiilor, dar şi din unghiul diverselor influenţe pe care le oglindeşte ori le absoarbe

în structura sa de profunzime sau de suprafață. Demnă de semnalat este şi ideea potrivit căreia creația lui Eliade nu se defineşte doar în metodologia şi dinamismul istoriei religiilor, pentru că autorul *Tratatului de istorie a religiilor* a oferit, prin studiile sale, reperele unei autentice "antropologii filosofice", care transcende în chip vădit limitele restrictive ale unei discipline particularizante.

Primul capitol al cărții, *Piatra filosofală*, circumscrie "perioada românească" (1921-1943), cu întreruperea datorată experienței indiene (1928-1931). Benefică este ideea coerenței tuturor manifestărilor intelectuale eliadeşti din această perioadă a formării sale, căci "literatură, eseistică şi opere ştiințifice sunt modalități diferite de expresie de care Eliade se slujeşte ca de nişte vehicule pentru acelaşi conținut (…). N-ar putea fi altfel, întrucât toate trei izvorăsc dintr-o aceeaşi sursă existențială. Producția ştiințifică o traduce cu o impecabilă obiectivitate; eseistica o prezintă cu străfulgerări iluminante, surprinse în spontaneitatea şi irepetabilitatea lor, proza o proiectează pe planul ficțiunii, unde câştigă dreptul de-a fi imortalizată într-un simbol, într-un model, într-o figură".

Cele mai relevante considerații ale lui Ioan Petru Culianu (recunoscute, de altfel, ca atare de Mircea Eliade) sunt cele privitoare la conceptul de *Istorie*, la sensurile *arhetipului* şi la "irecognoscibilitatea miracolului". Termenul de *arhetip* are la Eliade o semnificație cu totul diferită decât cea impusă de psihanaliza abisalului colectiv a lui Jung. Una din definițiile oferite este, în termenii lui Culianu aceea de "model acosmic şi, uneori, precosmic, a ceea ce există în lumea actuală". E limpede că, aceasta ar fi doar una dintre accepțiunile pe care le suportă acest concept, o semnificație de sorginte fenomenologică. Un al doilea sens care s-ar putea detaşa ar fi cel de "categorie anistorică preformativă, model la care se refuză sau se conformează ceva". Evident, în această a doua accepțiune a arhetipului, acesta "funcționează" în perfectă antiteză cu istoria,

cum bine se subliniază în monografie. Un rol extrem de important în eseistica lui Eliade este ocupat de simbolismul religios, care are valoare ecumenică şi rolul de a "integra într-o reţea existenţa umană, în aşa fel încât aceasta să devină transparentă la o privire dinafară". Simbolul are un caracter "transpersonal", el depăşind limitele precare ale individualităţii.

Problema libertăţii, care presupune sensul soteriologic al unor tehnici specifice, precum *yoga*, *şamanismul* sau *alchimia*, l-a preocupat cu deosebire pe Mircea Eliade. Există aici, în cadrul tehnicilor de salvare, câteva elemente distincte, pe care Culianu nu ezită să le pună în lumină: libertatea, lumea, istoria (sau temporalitatea), alienarea etc. Rezumând ideile lui Eliade, exegetul şi discipolul său consideră, de pildă, că "yoga este o tehnică a libertăţii, iar libertatea, pentru gândirea indiană, este adesea legată de doctrina *acosmismului antropologic*. Şi, cum libertatea este prin sine «libertate faţă de ceva», iar acest «ceva» este temporalitatea, condiţia profană, «viaţa» normală, foarte adesea yoga capătă trăsături *antinomiste* proprii unor practici mult mai arhaice. Şi cum dobândirea libertăţii este condiţionată de negarea «vieţii» aşa cum a fost ea definită mai sus, scenariul tehnicilor yoga cuprinde, ca proces central, o «moarte» urmată de o «renaştere», în care se reia simbolul ecumenic al iniţierii".

Prin definirea simbolisticii religioase, prin descifrarea sensurilor "tehnicilor de salvare" şi a structurilor abisale ale vieţii interioare, Eliade intenţiona să realizeze o "antropologie filosofică" având ca punct de plecare "descrierea orizontului arhaic", dar şi anumite constante ale civilizaţiei moderne. Eliade caută să delimiteze datele şi sensurile "structurii arhaice" (în lucrări precum *Mitul eternei reîntoarceri*, *Sacru şi profan* sau în *Tratatul de istorie a religiilor*). Istoricul religiilor constată, după expresia lui Culianu, că "una dintre caracteristicile fundamentale ale omului arhaic este aceea de a trăi într-o lume a cărei *realitate* nu este dată de simpla existenţă a lucrurilor, ci de *participarea* lor *la modelele paradigmatice*, la arhetipurile

celeste". În acest mod, omul arhaic are tendința de a deveni paradigmatic, de a trăi într-un orizont arhetipal, mitic, astfel încât inițiativa individuală e eclipsată de recursul la model, la paradigmă. Prin aceste ritualuri se reactualizează originile, rădăcinile arhetipale ale ființei, iar timpul nu mai e ireversibil, căpătând, dimpotrivă, un aspect ciclic şi o finalitate regeneratoare, omul arhaic opunându-se în chip hotărât *istoricității*. E limpede că o antropologie filosofică a omului arhaic nu poate fi definită în afara dialecticii sacru-profan, concept fundamental în gândirea lui Eliade. Morfologia sacrului, ca şi dihotomia sacru-profan, considerate uneori prea generice, au drept consecință o finalitate mult mai profundă şi anume aceea de a trasa, după cum consideră Culianu, "un cadru al diferențelor dintre situarea-în-lume a omului arhaic şi cea a omului modern".

Chiar dacă Eliade a resimțit o oroare mai mult sau mai puțin manifestă pentru orice metodă (în mod evident constrângătoare şi tipizantă), totuşi, el n-a rămas străin de unele curente moderne precum: fenomenologia religiilor, structuralism, hermeneutică ori arhetipologie. Dacă hermeneutica lui Eliade nu e una care are drept consecință "mistica" demistificării se poate afirma, odată cu Ioan Petru Culianu că "obiectul hermeneuticii eliadiene, religia, nu este golit de sine însuşi pentru a alimenta diferite ipoteze despre societate şi despre sufletul omenesc". O astfel de "hermeneutică fără suspiciune", care a fost incriminată de unii exegeți, nu e lipsită, desigur, de riscuri, dar ea nu este întru totul adecvată spiritului şi literei gândirii eliadeşti. O afirmație cu iz aforistic a lui Culianu e ilustrativă pentru esența şi finalitatea interpretărilor lui Mircea Eliade ("Nostalgia angelică a artistului aflat în compromis cu suspiciunea în voința sa de a-i nesocoti prezența nu presupune posibilitatea demonismului cunoaşterii, a revanşei asupra suspiciunii prin suspiciunea însăşi").

Ioan Petru Culianu nu vădeşte, în cartea sa, accente encomiastice ori un spirit prea vădit partizan. Tonul e sobru, interpretarea echilibrată, demonstraţia riguroasă, ilutrată cu citate convingătoare. Cunoaşterea exhaustivă a operei eliadeşti dar şi a omului conduc la o imagine globală, sintetică. Nu lipsesc, din *Anexa* volumului tipărit la *Nemira* câteva propoziţii care definesc modul de a se comporta al lui Eliade, de a trăi în imediat, oarecum contradictoriu şi paradoxal ("Mircea Eliade, sunteţi neîndoielnic omul cel mai extraordinar pe care l-am întâlnit vreodată. Sunteţi şiret deşi nu s-ar părea, aveţi o inteligenţă mefistofelică sub o aparenţă de porumbel inocent, nu muşcaţi pe nimeni şi totuşi, tot ce spuneţi este încărcat de o ironie mai degrabă teribilă decât bonomă (…). Sunteţi un mare mistagog, tăceţi, ascultaţi, încurajaţi toate neînţelegerile posibile în jurul persoanei dumneavoastră, al credinţelor şi convingerilor dumneavoastră. Chiar dumneavoastră v-aţi creat mitul luând o atitudine de sfinx şi lăsând să se îngrămădească asupra dumneavoastră toate echivocurile. Dar sunteţi mereu sensibil, prevăzător, caritabil, strălucind de dragoste pentru aproapele dumneavoastră, de energie, de antren, de bucurie a vieţii").

Sunt, în fond, paradoxurile şi echivocurile care "concretizează" destinul excepţional al lui Mircea Eliade, trasat cu suficientă acurateţe şi precizie de discipolul şi exegetul său.

Gelu Ionescu

Romanul lecturii, cartea din 1976 a lui Gelu Ionescu, radiografiază modelul modelul epic proteic al romanului, dar şi puternicul impact pe care acesta l-a avut asupra sensibilității contemporane, sugerând exitența unei viziuni romaneşti, a unei tentații a romanului, mai mult sau mai puțin revelatoare, şi chiar a unei "mitologii" sugestive ce a influențat profundliteratura modernă. Propozițiile criticului au o fermitate şi o precizie care denotă prezența unor opțiuni clare, precum şi o lipsă de ezitări

ce dezvăluie în modul cel mai convingător maturitatea gândirii critice: "suntem fiii romanului (…) şi destinul exegezei nu poate să nu recunoască în el o puternică, cea mai puternică înrudire – atât prin forma comună a prozei, prin spiritul şi preocupările pentru istorie şi epic, pentru psihologie, comportamentul şi adâncurile umane, prin pasiunea pentru analiză şi interpretare, curiozitatea ştiinţifică artistică, pentru aplicarea structurală către exerciţiul intelectului asupra realităţii".

Viziunea critică a lui Gelu Ionescu vădeşte o dispoziţie raţionalistă foarte netă, ca şi o erudiţie distilată de sensibilitate şi gust estetic, confirmând reperele unei dispoziţii lăuntrice riguroase fără a fi rigidă, dimpotrivă, suplă şi disponibilă la proteismul formelor literarului: "Lectorul modern poate fi socotit, în genere şi în datele lui generale, ca un lector de romane. Cartea pe care o citeşte – carte ce presupune prin însuşi domeniul abordat şi o ambiţie sau o tratare literară – tinde, prin obişnuinţa recepetării, să devină sub ochii său un roman".

Teoretizările lui Gelu Ionescu nu au deloc aerul unor constructe aride, de anvergură pur speculativă, căci criticul apelează, consecvent cu sine şi cu propria viziune, la modele şi exemple pregnante, ilustrându-şi permanent aserţiunile, nu atât din prudenţă a demontraţiei, cât din necesitate a rigorii şi apel necenzurat la datele referinţelor literare. Mecanismul receptării valorilor literare se întemeiază mai ales pe spiritul de sinteză al autorului, pliat pe o pregnantă capacitate de a disocia semnificativul. De fapt, un portret al lui Tudor Vianu pe care Gelu Ionescu îl trasează în culori estompate de asceza admiraţiei reţinute, trimite la un subtextual autoportret, prin care criticul îşi defineşte liniile propriului temperament critic: "Cred că Tudor Vianu are şi va avea discipoli nu pe cei care preiau ca pe nişte clişee tehnicile sale de demonstraţie, pe cei ce-I aud fraza şi abordează o viziune formal-umanistă, ci pe cei care pot să se supună pe sine şi ştiinţa lor acestei necesităţi dramatice a solidarităţii, a mai măruntei sau mai amplei lor voinţe de

întemeiere, crezând în aceleaşi criterii şi înțelegând prin impersonalitate un stil înalt, necesar şi obligatoriu (fără a fi unicul) al unei adevărate culturi moderne. Într-o «literatură de poeți» - cu mirifice inspirații şi zone de valoarenetăgăduită – Tudor Vianu reprezintă cazul fericit şi atât de demn de a fi repetat al unui filosof al literaturii".

Impersonalitatea pe care o degajă textele critice ale lui Gelu Ionescu nu se naşte din răceală conceptuală sau din modelul unei scriituri obiectivat-detaşate; e o impersonalitate a viziunii şi nu a expresiei, una nu elaborată, ci decurgând firesc, oarecum, din datele intrinseci ale personalității.

Cea de a doua carte a lui Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, vizează de asemenea spațiul lecturii, circumscris, de această dată, prin grila traducerii. Într-o amplă introducere, criticul se referă la "locul şi rolultraducerilor într-o literatură", vorbind "despre valoarea şi funcția lor literară în cadrul unei literaturi". Dincolo de clarificările teoretice pe care – din perspectiva teoriei receptării a lui Jauss – le efectuează criticul, se insistă, în acest studiu introductiv, asupra funcției şi a finalităților traducerii. Criticul nu se fereşte aici de impulsurile polemice, disociind net între finalitățile benefice ale traducerii şi universul literaturii autohtone, apreciind raportul just între cei doi termeni: "Ideea unui protecționism al literaturii originale prin limitarea sau ilimitarea traducerilor este falsă, şi prin premise, şi prin consecințe. Nici un autor contemporan nu e «protejat» dacăliteratura română sau oricare alta, e privată de existența unei versiuni în româneşte a lui Cervantes, de pildă. Şi, dimpotrivă, valoarea operei literare devine mai certă într-o literatură ce cunoaşte şi «şi-a însuşit» prin traduceri valorile lumii. Protejarea e un argument administrativ care poate deveni anticultural şi, deci, antiprotector".

Eugen Ionescu îl atrage pe critic în *Anatomia negației* (1991), unde sunt interpretate principalele aspecte ale activității literare a lui Eugen Ionescu între anii 1926 şi 1940. Efortul

criticului nu se îndreaptă atât spre reliefarea constantelor acestui segment al operei lui Eugen Ionescu *în sine*, ci, mai curând, spre identificarea şi sublinierea acelor trăsături, direcţii, teme ce se vor regăsi, dezvoltate, duse la desăvârşire, în creaţiile de maturitate. Desigur, criticul reînvie, în paginile sale dense, substanţiale sub raportul informaţiei, dar sobre ca expresie critică, contextul literar al epocii, circumscriind, cu foarte promptă intuiţie, operele ionesciene în cadrul curentului de idei care a marcat tinereţea scriitorului. Mizând pe ideea continuităţii, criticul observă datele constante ale personalităţii lui Eugen Ionescu ("obstinaţia perpetuă de a fi un dizident, incapacitatea structurakă de a adera la o mişcare, la un curent sau la orice altă formă de constrângere, liber acceptată sau impusă"), considerâd literatura de început a viitorului mare dramaturg mai ales din perspectiva valoriis ale de dcdocumentl unui temperament artistic: "Toată «literatura» tinereţii lui Eugen Ionescu este un document – nu nuami pentru că el a voit-o astfel, dar pentru că prin ea autorul nu a reuşit să se sublimeze, să-şi ascundă imperfecţiile şi obsesiile, să-şi masceze un fond ultragiat şi torturat, în care regăsim ceva din destinul crizei unei generaţii. Tangenţele dintre viaţaşi ideile sale şi ale altora sunt multiple (…). Căci pentru orice curios al literaturii care a citit cîteva dintre operele şi a aflat cîte ceva despre viaţa şi cariera lui Eugen Ionescu, faptul că atât opera cât şi autorul au avut un destin paradoxal, constituie aproape o banalitate".

Dacă ar fi să considerăm doar atitudinea de frondă, de negare perpetuă a tot ce e tradiţie anchilozată sau tipar convenţional înţepenit şi tot am avea mărturia filiaţiilor şi raporturilor intime între literatura începuturilor şi cea a maturităţii creatoare. Făcând "biografia unei deveniri" (Laurenţiu Ulici), Gelu Ionescu investighează dialectica actului de creaţie al autorului lui *Nu*, pentru care cuvântul e intolerabil prin convenţonalitatea lui, iar literatura e negată în numele libertăţii totale a scriitorului: "Oroarea faţă de fixare – gândul că

fixarea înseamnă moarte (temperamental omul pare a oscila violent între luciditate şi patimă, între blândeţe şi delir) ne descifrează în bună parte evoluţia acestui scriitor. Chiar creaţiile sale dramatice sunt nişte istorii ale disoluţiei. Până şi limbajul a intrat în acest mecanism care a fost declanşat mereu de neputinţa de a se consola cu ceea ce este, în limitele condiţiei umane. Ceea ce domină şi a dominat literatura lui Eugen Ionescu este o extraordinară capacitate de a naşte surpriza, de a fi detaşat de previzibil, o tehnică a iscării ei, structurală de fapt conştiinţei omului".

Excursurile teoretice, de mai accentuată generalitate, sunt urmate cu consecvenţă de numeroase incursiuni analitice. Criticul conturează astfel un portret viabil, expus cu vervă analitică şi caracterologică a "tânărului" Eugen Ionescu, detaşând din cadrele demonstraţiei ideea continuităţii, chiar paradoxale, ce va fi o constantă a scrisului ionescian, împreună cu o fertilă tradiţie a rupturii.

Suprasaturat de informaţie, îmbătat de esenţe (…), cărturarul trasensibil" (Gh. Grigurcu), Gelu Ionescu e un critic literar şi eseist ce fascinează poate nu at prin fluenţa expresiei, cât prin efortul speculativ, prin sistematica gândirii care, fără a abuza de clasificări, de repere teoretice, reuşeşte să construiască o viziune unitară, rotundă şi coerentă cu privire la operele sau autorii comentaţi. Căci, chiar caracterul «nespectaculos» al demonstraţiilor sale este un indiciu clar al solidităţii expunerii şi al validităţii viziunii critice.

Alexandru Lungu

Spațiul poemelor lui Alexandru Lungu din volumul *Ochiul din lacrimă*/ *Das Auge aus der Träume* (1998) este unul rarefiat până la purificarea de orice prezență materială, un spațiu în care obiectele au, înainte de toate, dimensiunea imponderabilului, iar prezența eului liric se limitează la contemplație şi echilibru lăuntric. Lirismul se traduce şi aici, ca şi în celelalte volume publicate după revoluție de poet (*Pardes*,

Cheia din miresme, *Auzelişti* etc.), prin cultivarea nuanţei, prin impunerea semitonului ca normă a reprezentării lumii, universul fiind perceput nu prin prezenţa stridentă a lucrurilor, ci prin ecoul surdinizat al lor într-o sensibillitate care preferă retranşarea exteriorizării, impunându-şi o discreţie extremă a dicţiunii. Tonusul versurilor lui Alexandru Lungu este, de aceea, întreţinut mai curând de o poetică a sugestiei, vocea poetului insinuându-se cu tandreţe printre obiecte şi redându-le acestora un contur diafanizat, redus la esenţialitate şi inefabil. Umbra poetului, încărcată de nostalgii imprecise, vagă reminiscenţă a trupului, se prelungeşte în spaţiul expurgat de amintiri al unui univers misterios, redus la datele sale arhetipale, la o dimensiune atemporală, cu reflexe mitice, într-o atmosferă vag oraculară, expresionistă: "cade soarele/ rănit de bucurii/ pe feciorelnicul alb al hârtiei/ casa desprinsă/ de iarba ce-o împresoară/ pluteşte' n văzduhul iubirii// în răsufletul dintre cuvinte/ treimea numelui/ alcătuie un trandafir/ îngreunat de miresme oculte// dimpreuna prielnicei toamne" (*Dimpreuna*).

Locuind într-o natură simbolică, de dimensiuni restrânse şi cu repere, de nu relativizate, atunci măcar generice, poetul resimte vieţuirea ca însumare dureroasă a contrariilor, ca reconciliere a unor dureroase antinomii. Existenţa, aşezată sub semnul simbolic şi drastic, în acelaşi timp, al timpului, al "clipei celei repezi" e marcată de sentimentul vremelniciei, al perisabilului. Sentimentul timpului induce, astfel, o tonalitate gravă, acutizând trăirile, dar, totodată, conturând reperele unei identităţi "în mişcare", ce se complace în autocontemplare ca într-un alt mod de a-şi restaura dimensiunile fiinţei, retrase în umbra reflecţiei metaforizante: "în miezul spart al timpului/ cine mai stă să aleagă/ între înger şi demon?// căile se' ntorc deopotrivă/ în aripa purtată vremelnic/ deasupra lumii/ orice clipă/ e o răscruce primejduită// dincolo de veşminte/ ar trebui sfâşiată fiinţa/ pentru a călca tăria pustie a nopţii/ pragul minunii păşindu-l" (*Răscruce*).

Eliberată de ispitele contingentului, vocea poetului, tandră şi melancolică, pare a fi atrasă mai curând de geometria secretă a lumii, găsind în revelaţia cu implicaţii orfice un sens al "lecturii" semnelor universului, captând, din resursele unei referenţialităţi profane, reminiscenţe ale sacrului; între osânda "străluminată" a harului şi geografia tainică a spaţiului mundan, poetul îşi percepe propriul destin ca pe unul de *tălmăcitor*. El traduce, cu dificultate, într-un limbaj al metaforei austere şi al simbolului transparent, dar şi cu un rest de taină imposibil de reprezentat, înţelesuri codificate, misterioase, ce emerg din atemporal şi mitic. Din această neputinţă de a reda cu suficientă exactitate înţelesurile primordiale rezultă, poate, şi tonul melancolic-interogativ, cu inflexiuni patetice, muzical-nostalgice, un ton ce se prelungeşte, insinuant, în spaţiul rarefiat al poemului: "unde să citesc semnele/ şi tâlcul lor tăinuitor?// am jertfit vulturul/ atotzburător şi răstimpuriu/ cel ce părea a desfereca/ în văzduhul supus/ ghicirii şi' nţelesuri// măruntaiele lui/ oarbe s'au arătat/ ceasului întrebător// acum pândesc/ foşnetul stelei neizbucnite/ ca să-mi vestească/ osânda străluminată" (*Pânda semnelor*).

Reveria, contemplarea cu reflexe afective pare să fie modul privilegiat al atitudinii lirice, un mod prin care energiile participative ale eului sunt restrânse, reduse la maximum de potenţialităţile reflecţiei. Poezia este, pentru Alexandru Lungu, transcriere delicată a unei stări de graţie alcătuită din ecourile timpului, sentimentul aşteptării şi al reveriei. Amestec de încremenire eleatică şi de evanescenţă, imaginile poetice au darul de a înregistra fugitivul, de a consemna insesizabilul, cu graţia nelipsită de un uşor manierism, a caligrafului: "tălmăcind scrisorile/ încondeiate de nouri/ ochiul cade/ într-o adâncă visătorie// încremeniri de timp/ statornicesc ocolul aşteptării" (*Scrisori*) sau: "din coasta acestui nor/ se nasc îngere nemaivăzute/ cu sâni de văzduh înalt/ cu plete de vrajă// din

ceata lor te-am răpit/ într-un vifor de martie/ pentru a-mi fi pecete de suflet" (*Pecete*).

Poemele lui Alexandru Lungu se caracterizează, pe de altă parte, printr-o evidentă grijă în elaborarea viziunilor, prelucrate adesea într-o peniță grațios-nostalgică, structurate în funcție de relieful afectiv pe care-l trasează. Ritmul interior al versurilor, învăluitor ca o melopee, discret şi insinuant, blagian pe alocuri, are rafinamentul unor stampe orientale, prin esențializarea elementelor componente ale tabloului liric, dar şi prin atmosfera riguros conturată. Poemul *Răsfrângerea timpului*, de pildă, e alcătuit din palori ce-şi consumă existența în propria lor evanescență, din nuanțe infinitezimale în dispersarea cărora universul îşi pierde consistența, căpătînd o turnură crepusculară: "urma păsărilor duse/ țese tâmple de din zare/ cu moi urzeli de nevăzut// pânză abia tremurătoare/ tresărirea timpului răsfrânt// culoarea orelor se stinge/ lăsând o vreme pustiită/ pe vitregia căreia păşesc/ lăsând nădejdile să sune// un zvon amarnic şi ferice/ amețitor întâmpinând/ sâmburul târziu al împăcării// cu umerii surpați de aşteptare/ dezvălui din adâncuri/ adierea timpului răsfrânt// un crin amirosind a moarte/ în osul frunții şi' n pajiştea suflării/ dă să-şi despice lin/ florirea fără de ocol". Într-o astfel de ambianță agonală, fiorul thanatic îşi consumă vibrațiile în versuri în care amploarea afectelor e reținută, pusă în surdină de un vers melancolic, auster şi persuasiv, iar semnificația clară e substituită printr-o însumare de sugestii dispersate, ce contribuie la alcătuirea acelui halou de senzații atât de propriu versurilor lui Alexandru Lungu. Preferând elocvenței discreția unor metafore sobre, poetul tentează căile nepătrunse ale misterului printr-o blagiană lumină "luciferică", intuitivă, resemnându-se uneori la a se afla abia la porțile tainei, fără putința de a o încercui prin mijloacele artei versului. Imagini delicate, circumscrise într-un "acord final" în care indeterminarea se aliază cu simbolul evanescent, proiectează în aceste versuri un peisaj străluminat de palori intermitente sau de

reflexe mitice, dar bântuit şi de ameninţarea dizolvantă a crepuscularului; numind lucrurile, poetul inventariază, în fapt, misterele, dă ocol tainelor, convoacă nenumitul la fiinţă, dispunând elementele lumii într-o ordine afectivă, precipitată prin efectul fiorului nostalgic ("îngânarea morţii/ cu lumina dintâi/ îmi crestează pe frunte/ lujerul tainelor// trecut-am prin ani/ orb la misterii/ auzul pierzându-l/ prin vremelnicii rătăcit// sub roua târziului/ văzul adulmecă/ însoţirea stelei din nevăzut// străbătut sunt acum/ de adierea unui răstimp/ în care mi-e dat să ascult/ crugul şi săvârşirea" - *Crugul şi săvârşirea*).

Sedus de zonele extazului, dar şi de intelectualizarea expresiei, Alexandru Lungu pare a se situa într-un teritoriu liric în care, între revelaţia cu accente confesive şi dicţiunea reflexivă, limitele se estompează, ca într-un nesigur joc de lumini şi umbre. Poemul desprinde, în acest fel, din trecutul *trăit*, segmente semnificative, iar rostirea meditativ-vizionară captează un timp revolut, marcat de efigia *destinului* şi a *aşteptării* - embleme ale unui eu liric aflat în exerciţiul contemplării de sine, dar şi într-un dialog nostalgic cu zodiile, cu lucrurile, cu ceilalţi. Retranşat în sinele propriu, poetul regăseşte o *imago mundi* suavizată, diafană, de o evidentă transparenţă: "copacul stă la mijlociri de lume/ şi frunza lui răzvrătitoare/ tomnateca lumină/ în şapte o despică// cărarea mie-mi hărăzită/ şerpuitoare prin văzduhuri/ din şaptele răscrucilor crestate/ cum s' o ghicesc?// podidit de slavă şi ruguri/ deschis mi-e pieptul/ păşirii de pe urmă/ şi trecerile nenumite/ prin pânza de duh a aşteptării/ îngeri târzii/ cu aripi înfrunzind adânca prinosire/ se-ndeamnă să-mi arate/ ceasul despletit/ cărarea adunată" (*Ceasul şi cărarea*).

Poet meditativ, situat oarecum în răspărul literaturii de azi, receptiv deopotrivă la imaginile lumii dar şi la ecourile propriei memorii afective, Alexandru Lungu e, după mulţi ani de absenţă din peisajul liric românesc, o voce poetică de certă prestanţă şi rigoare.

Horia Stamatu

Asemeni destinului oricărui exilat, şi acela al lui Horia Stamatu a fost marcat de drama smulgerii din albia firească şi de efigia edenului resimţit cu nostalgică înfiorare, ca repetată întoarcere spre originar, spre arhetip. Pe jertfa de sine şi pe expierea prin cuvântul iluminat de melancolii şi regrete se întemeiază, în fapt, sensurile oricărei "dezrădăcinări". Dezechilibrul ontologic sub semnul căruia trăieşte exilatul presupune însă şi nevoia utopiei, a unui univers compensatoriu,

care să atenueze frustrările şi să le confere acestora chiar o aură mitizantă, prin care *nicăieri* se transformă în *oriunde*. Toposul călătoriei, materializat în voinţa eului liric de a învinge distanţele, de a-şi anexa depărtarea, îmblânzindu-i demonia, se materializează în poemul *Argonaut*, expresie lirică a dorinţei de a se refugia în spaţiul ilimitat al depărtării, într-un regim al privirii iniţiatice, privire care, însă, paradoxal, nu descoperă lumea în extensia ei, nu o livrează cantitativ, ci, dimpotrivă, o circumscrie intensiv, prin intermediul unui periplu care atenuează materialitatea lucrurilor, transferând realitatea în grila imaginarului. Sub presiunea idealizantă şi i-realizantă a evocării, imaginea lirică primeşte conotaţiile fascinatorii ale tainei şi ale oniriei. Exotismul prezent în versurile lui Horia Stamatu imprimă imaginilor o uşoară senzaţie de mistificare, de "înscenare" spaţială. Într-un anumit sens, depărtarea conotează nevoia apropierii asimptotice de absolut, un absolut spaţial, desigur, dar şi sensul unei căutări a identităţii proprii. Depărtarea, cea spaţială, dar şi cea temporală - trecutul, are sensul unei limite în mişcare, dinamice, o limită care, în termeni noicieni, nu limitează, ci, mai curând, permite ochiului o anexare a lumii sub specia vizualului ek-static, acela care, ieşind din cadrele sinelui, contemplă marginile lumii, împingându-le tot mai departe, într-un efort utopic şi recuperator. În acest fel, privirea, animată de o voluptate epicureică, confiscă alte şi alte forme, periplul eului liric nutrindu-se din iluzie şi renunţare, din reveria utopică a celui care caută Forma, întâlnind însă doar aproximaţii şi eboşe ale ei, forme imperfecte care stimulează călătoria unui argonaut ce se situează între un spaţiu efectiv, cu precarităţile şi determinaţiile lui concrete, şi un altul electiv şi afectiv, protector, dar şi mitizant. În fond, călătoria nu e altceva decât o "punere în scenă" a mirajului absolutului, iar relevanţa depărtării e a unui miraj ce poate fi doar aproximat, întrezărit, presimţit. Rămâne, însă, impulsul acesta extatic spre un spaţiu edenic, lipsit de repere geografice precise, marcat de iluzie şi de

beatitudinea unei luminozități orbitoare: "La cârma unei repezi nave/ cobor pe undele de foc/ din raiul verzilor ostroave/ spre cel mai din lăuntru loc.// Pe maluri iarba ce mângâie/ şi argintii copaci mă cheamă/ grădini de smirnă şi tămâe/ cu arborii plecați de poamă./ Pe cer îmbietoare semne/ din sboruri leneşe desprind/ tot cerul e un lac de lene/ seninul spații mă cuprind.// Atunci mă scutur şi ridic/ vântrele pe catargul mare/ şi nu mai văd în jur nimic/ decât o undă arzătoare" (*Argonaut*).

Asemeni *călătoriei*, expresie a unui spirit neliniştit, consumat între implicație şi contemplare, prezența sacrului traduce o similară nevoie de absolut a ființei care, dincolo de lucrurile profane, imperfecte, întrezăreşte epifania, prezența spațiului sacru, conferind, într-un anumit sens, legitimitate ființei, o identitate cu relief ontologic privilegiat. Versurile devin, în acest fel, incantații şi invocări, ochiul poetului e înfiorat de irizări extatice, reflexele transcendentului produc în spațiul poemului spasme ale iluminării ontice, "convulsiile" unei înțelegeri superioare: "La fericitul/ dintr-o zi/ schitul/ foc în temelii// la fericitul/ dintr-un lemn/ schitul/ unul Bethleem// la fericitul/ dintr-un trei/ schitul/ totul cât şi ei// viu ferice/ dintr-un spor/ să le pice/ har în sbor// vin ferice/ dintr-o rază/ toți pe spice/ de amiază// şi din toți/ o fericire/ rai de soți/ fără suspine// şi din toți// luminație/ fără nopți/ fără făclie// şi din toți/ îmbucurare/ fără morți/ fără născare// *la fericitul/ dintr-un ochi/ la schitul/ dincolo de gropi"*.

Condiția poetului, figurată de Horia Stamatu în versuri autoreflexive, încifrate în ardența inefabilă a metaforelor cu iz de parabolă e strâns legată de condiția cuvântului; cuvântul e, pentru autor, stare melodică şi "memorie" a ființei, are incandescența mistuirii de sine şi puritatea cristalină a conceptului despuiat de emotivitate; se află la intersecția dintre limitarea sonoră şi ilimitarea semantică, după cum se revelează pe sine ca obiect, cu conotații simbolice. În *Proză I*, de pildă, e exploatată latura orfică, întemeietoare a cuvântului încărcat de

înfiorarea transcendenței, de irizările *mythos*-ului ("Când ar fi sunat cântările/ dacă ne-divizat ecoul.../ Cuvântul mângâie tot ce s'apropie/ în limite mereu trecute/ şi e nimic ce nu se poate spune.// Rădăcinile/ acestui arbore din aer/ de tot-cunoaşteri jefuit...// Cui rupe fructe de lumină/ moartea...// Iubirea mărginindu-se/ a deslegat nemărginitul...// Poetul nu doarme/ e un ciclop cu ochiul durere.// Memoria nepieritorului/ în toată rumoarea/ verbului ce se destăinuie/ nemângâiatei neîntrebatei/ umila iarbă").

Foarte relevante pentru lirismul lui Horia Stamatu sunt poemele din ciclul "Peisagiilor", poeme în care viziunile se spiritualizează iar universul capătă aspectul unui palimpsest; dedesubtul aparențelor lumii concrete se străvăd limpezimile şi profunzimile unei lumi originare, încărcată de fiorul sacralității. Percepțiile lirice dobândesc aici o alură contemplativă, implicarea empatică se travesteşte în temperanță afectivă, stare mult mai aptă, poate, să sondeze straturile de adâncime ale universului, arhetipurile. În chip paradoxal, "peisagiile" lui Horia Stamatu încadrează liric nu o lume reală, cu determinații sigure sau cu o identitate geografică precisă, ci, mai curând, circumscriu un topos al unui univers privit în oglinda purificatoare a spiritului, în care asperitățile lucrurilor se diafanizează, capătă forme cristaline, iar demonia clipelor e eufemizată de sonurile grave ale versurilor.

Purificând, prin exercițiul, deloc strident, al metaforelor, relieful lumii, Horia Stamatu procedează la o intelectualizare a viziunii; universul său liric capătă o sugestivă transparență iar elocvența enunțurilor e rezultatul unei arte a conciziei şi preciziei, prin care înțelesurile ultime ale lumii sunt abia sugerate, ca în *Peisagiu poezie*: "Muzica nu se poate traduce miturile/ vorbesc între ele naufragiu în cuvânt/ destinul descântă matca miturilor/ în propriul sistem de jungle râuri mlaştini/ funduri de mare piscuri abisuri poeni/ geometria cristalelor mutații astrele/ din zodiacuri în zaruri aruncate poezia/ poate

traduce piscuri abisuri poeni/ mlaştini râuri jungle funduri de mare/ geometria cristalelor mutatis mutandis astre/ din zodiacuri zarurile zac în cosmos/ imagini încă nevăzute pe rând îmbrăcate/ miturile se torc unul pe altul muzica/ nu se poate...".

Presentimentul unei transcendențe camuflate în aspectul empiric al lucrurilor dă unor poeme o turnură elegiac-vizionară; în filigranul versurilor transpare o limpede aspirație ascensională, o vocație a proiectării eului într-un absolut întrezărit abia, retranşat într-un "peisagiu" ideal, cu neputință de atins ori de cuprins în expresie lirică. Alte poeme aduc în scenă nu nostalgia unei transcendențe refuzate, ci imaginea apocaliptică a unui univers cu repere dezarticulate, în care lumina s-a preschimbat în reversul ei, iar "somnul negru" pare a se înstăpâni peste întinderile lumii. În acest spațiu cu relief dezafectat, starea poetică dominantă e aceea de anxietate, de lipsă de coerență afectivă în fața unei lumi ce se refuză armoniei şi legilor ordinii, ce şi-a pierdut consistența ontologică originară; imaginile poetice sunt, în astfel de poeme, dominate de toposurile somnului, întunericului, bolii etc., imagini ce traduc conştiința pierderii propriei identități, dar şi pe cea a pierderii capacității de a comunica cu elementele: "O boală bântuie lumea. Ucide în somn/ ca mireasma vecinilor. Moartea mea/ e pierdere pe nesimțite şi înviere./ Vântul se pierde în masele somnului/ negru înghițit de păduri deapănă/ povestea vieții şi morții în şoaptă// Unde s'au ascuns frumusețile? Lumina/ s'a tras înapoi întunericul arde./ Nu mai văd nimic. Închis în amarul/ Psyche în somnul mătrăgunei/ la rădăcina cunoştinței./ Vântul mângâie/ adoarme şoptind secera verde tae/ spice de cer".

Horia Stamatu e departe de a fi un poet pe de-a-ntregul descoperit, "valorificat" critic; rămâne să se găsească o privire exegetică totalizantă, care să acopere "petele albe" ale receptării acestui important poet, nu doar al exilului românesc, dar şi al literaturii române în ansamblul ei.

Ilie Constantin

Traseul liric al lui Ilie Constantin pare unul lipsit de spectaculoase ori dramatice rupturi. Cu toate acestea, de la *Vântul cutreieră apele* (1960), la *Celălalt* (1972) – ultimul volum publicat de poet înainte de 1989, distanța e suficient de mare pentru a ne oferi, dacă nu sugestia discontinuității sau a saltului, măcar pe aceea a devenirii. În placheta de debut

poemele se nasc, parcă, dintr-o frenetică foame de senzații; ca şi când eul liric, flămând de lume, ar aspira la o cuprindere totalizantă a tuturor manifestărilor realului. Retorismul acestor versuri de început provine din formulă – aceea a odei – şi din convenția "omniscienței" pe care imaginile poetice le acuză. Ceea ce se poate reține, în acest volum, e vocația "peisagistică şi propensiunea minoră, nostalgică a liricii, alunecând uneori în sonuri de romanță" (Ion Pop).

Poet ce-şi supraveghează cu o anume rigoare geometrizantă efuziunile, Ilie Constantin posedă ochiul exersat al unui peisagist capabil să perceapă inifinitezimalul nuanțelor cromatice şi să-l redea în versuri vaporoase, cu pondere estompată, expresive nu prin exces de culoare, ci prin sugestie eterată, precum în acest poem din volumul *Desprinderea de țărm* (1964), cu iz de "feerie visătoare" (Petru Poantă): "Apare luna; e o ceață-n lucruri/ un început prin arbori,/ de parcă luna e-nvelită, toată,/ de-o pânză visătoare, - acoperind/ statui ce nu-s desprinse/ pe deplin din piatră./ O, sfâşierea zorilor/ duioasa alunecare a nopții spre apus!/ Văzduhul e confuz pe zabeterile somnoroase/ de gene şi de aripi.// Soarele suie roşu peste lume/ Şi trage orizontul din adâncuri".

Toposul "răsăritului", predilect şi pentru lirica lui Nichita Stănescu, de pildă, e prelucrat aici în peniță subțire, în tonuri reținute, cu sugestii oraculare, în desenul stilizat al unei stampe poetice care reține reverberațiile luminii în cele mai fine irizări ale ei; pentru Ilie Constantin, temperament introvertit, peisajul reprezintă un impuls ce deşteaptă pornirile lăuntrice, dându-le relief şi pregnanță. Vizualizând proporțiile propriului eu prin dioptriile geometrizante ale peisajului, autorul îşi dezvăluie ținuta apolinică, armonioasă, care, pe măsură ce precizează tonusul afectiv, îl şi constrânge în cadre raționalist-tipizante. Acestei geometrizări a pasiunilor i se subsumează şi lipsa unui dramatism *explicit*. Existența însăşi îi apare poetului sub aspectul unei configurații monadice, perfect închisă asupră-

şi, într-un orizont limitat, lipsit de şansa evaziunii în exterioritate: “Viața ta e o fereastră/ zăbrelită des cu limite/ iar dincolo de ea/ stă ascunsă Fiara-Infinit”.

O poezie cu iz programatic precum *Febra* e ilustrativă pentru descrierile *conceptualizante* ale lui Ilie Constantin, prin care se comunică nu sentimentul în amploarea şi complexitatea lui afectivă, cât geometria sa perfect disimulată în dosul unor imagini articulate impecabil. A vedea, însă, în aceste versuri, doar maniera, fără a percepe fluxul liric de o pregnanță indelebilă, analogiile sugestive cristalizând o viziune riguros intelectualizantă, ar fi să ratăm pădurea din cauza copacilor: “Sub semnul marelui Vag/ viața mea în noiembrie, marele Vag e în mine/ cutreierându-mă,/ cum umbra nemişcată ce-o arunc/ pe lac e străbătută de un peşte.// Peşte cu goana scurtă, marele Vag/ atât de leneş şi de grabnic încheiate/ zvâcniri, că nu ies niciodată/ din laturile umbrei mele.// Sub semnul marelui Vag/ viața mea în noiembrie./ O frunză lunecă sfâşietor/ aproape suspendată, pe spiralele/ în declin, prevesteşte/ locul de calcul unde-mi va atinge/ umbra din apă./ Un țipăt scoate locul însemnat,/ marele Vag ca o exasperare/ îmi înmieşte simțurile şi prin el,/ eu urmăresc în locul de contact/ al toamnei, cum o putredă celulă/ din viața mea decade şi o alta/ se naşte-n locul ei”.

De la apolinismul imagistic din *Clepsidra* (1966) sau *Buna-Vestire* (1968), volumul *Coline cu demoni* “afirmă un început al rupturilor, o uşoară dereglare a structurilor clasice” (Ion Pop) prin beneficiile introspecției ce transferă în prim-planul poemului pulsiunile subconştiente şi reflectă fața agonală, dionisiacă a eului. Între artificiu şi senzație, versul lui Ilie Constantin îşi păstrează forța de transfigurare, cu atât mai mult cu cât transparența expresiei e rezultatul unei vizualizări intense, halucinante a lumii, în detaliile ei cele mai intime, cele mai puțin aparente. Aprofundarea propriei experiențe existențiale se conjugă aici cu cristalizarea unor senzații disparate, al căror

ecou e transpus în ideație lirică pregnantă, în așa fel încât chiar "demonii negri de pe colină" au o paloare histrionic-manieristă, un aer oarecum teatral, precum în poezia ce dă titlul volumului: "Cum mi se-arată fără de vină/ demonii negri de pe colină!/ cu ochii în lacrimi şi viața în sânge/ îi văd în cerul ce se restrânge./ Tace oraşul, ora-i pustie/ nimeni pe cale se-alătură mie/ de pe coline până sub stele/ demoni visează sub genele mele./ Trupul lor nu e pentru vedere/ Suflul lor arde lumea de sfere/ Şi-i contemplarea pierire lină/ a nenumiților de pe colină./ Oare doar mie mi se arată/ neamul lor, veşnic fără de pată,/ eu doar sunt martorul tristelor ginte/ de care soarele se dezminte?/ Fiu al amurgului sunt şi mă bate/ lungul vacarm de singurătate,/ în care toate urlă spre mine/ şi tac doar demonii de pe coline./ Trupul lor însă nu-i spre vedere./ Suflul lor arde lumea de sfere/ şi-i contemplarea pieire lină/ a nenumiților de pe colină".

Autor al unei poezii elaborate şi rafinate, ce cultivă linia geometrizantă şi dicțiunea apolinică, Ilie Constantin e un poet al cărui profil e departe de a fi "clasat". "Intimist" (Nicolae Manolescu) ori "manierist" (Nicolae Balotă), Ilie Constantin e un poet al esențelor pure şi al unei neîncetate definiri a propriului spirit în oglinda aburoasă a versului.

În mod paradoxal, poate, o sintagmă precum "proza poeților" îşi păstrează încă, într-o epocă în care prejudecata *genului* pare a fi fost abolită, mai mult sau mai puțin perceptibile conotații peiorative; conştiința publică are dificultăți în a percepe un autor, consacrat ca poet, de exemplu, şi în calitate de prozator, uitând pesemne că disponibilitățile afective care fac posibile lirismul nu exclud, chiar în ființa unuia şi aceluiaşi scriitor, resursele narative, vocația povestirii/ evocării în care rezidă însăşi esența epicului.

O carte care infirmă toate aceste prejudecăți şi poncife ale receptării e *Căderea spre zenit* de Ilie Constantin, un roman al *memoriei* şi al *dorinței de dez-țărmurire* a ființei umane, în care simboluri mitologice alternează cu elemente ale narativității

moderne iar discursul, fluent (o fluență, adesea, eliptică), urmează o logică a necesarului epic dar şi a simbolisticii pe care textul o ascunde.

La un prim nivel de percepție, această carte e *rescrierea* cunoscutului basm românesc, consacrat dorinței de nemurire, idee sugerată încă din motto ("Taci, fătul meu, că ți-oi da *tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*"). Cristophe de Quatremonts, corespondentul Făt-Frumosului din basmul românesc, e un personaj poliedral care, în ciuda individualității sale pregnante, are de suportat o serie de avataruri ce îi desăvârşesc nu doar statura epică, ci şi condiția metafizică. Copil năzdrăvan, Cristophe creşte alături de frații săi, iar într-un duel, la 20 de ani, îşi dă seama că, fără voința sa, trupul lui se apără de orice "atingere duşmănoasă". În urma unui îndemn al mentorului său spiritual, Melchior Melzi, Cristophe hotărăşte să coboare într-o peşteră din Pirinei, luând cu el trei obiecte cu virtuți magice: o spadă adusă dintr-o cruciadă, o frânghie şi un capăt de frâu; destinul eroului se desăvârşeşte în urma confruntării cu personajele demonice care i se opun (unul-şi-mai-mulți, cel-ce-este-şi-nu-este, dublul infernal), tot acest traseu relevând dimensiuni noi ale caracterului eroului. Coborârea în genune (în "golul planetei") e resimțită de personaj ca o moarte şi o renaştere simbolică, o traiectorie simbolică ce îi conferă posibilitatea unei *transmutații* benefice: "În clipa când Cristophe vru să-şi pună în aplicare hotărârea, fu zguduit de o izbitură teribilă. I se păru că desluşeşte o netă direcționare într-o parte a coborârii, de parcă ar fi părăsit, pe neaşteptate, verticala Puțului. Greutatea propriului trup îl strivi când scaunul țâşni pieziş, prin golul planetei spre un altundeva fără putință de situat. Tânărul baron urlă scurt, aşa cum făcuse în clipa primului său țipăt de nou-născut, când aerul îi pătrunsese în piept, apoi îşi pierdu cunoştința. Ghiuleaua de tun a trupului său inert continua să fie purtată de-a lungul genunii oblice, traversând lumile".

În mod paradoxal, această cădere e, de fapt, o înălțare, fiindcă Cristophe ajunge "într-o lume de vrajă şi violență", căci "cei ce reuşesc să străbată *Distanța* devin, de drept, «prinți de diamant»", aceasta fiind "o cu totul altă noblețe decât cea dobândită prin naştere". Lumea în care ajunge Cristophe în urma "căderii" lui e o lume lipsită de relief stabil, al cărei atribut fundamental ar fi *neutralitatea* ontologică; "prințul de diamant" devine un *candidat* aflat într-un exil *sublimat*, în interiorul unui univers care are consistența iluzorie a visului, şi în care obiectele şi ființele se revelează şi se ascund privirii aproape concomitent, într-un soi de oglindire neterminată, de nedesăvârşire ambiguă: "Din lumea asta lipsesc multe: sunetele, culorile, zburătoarele şi alte fapte şi făpturi din priveliştile care îți sunt familiare. În jurul nostru totu-i abia schițat, dacă înțelegi ce vreau să spun... Îți dau fără întârziere cheia enigmei: ne aflăm într-o lume care există şi nu există. Tărâmul viselor, cum se spune. Totul e foarte amestecat, nu vei întârzia să pricepi asta: ființe şi lucruri foarte disparate se alătură, iar tranzițiile sunt bruşte, mai mult decât sumare (...) De fapt, prințe de diamant, e vorba de o planetă foarte deosebită: aici se întâlnesc candidații veniți din mai multe dimensiuni şi din mai multe durate posibile, ca să-şi încerce norocul la întrecerea dotată cu cel mai râvnit premiu din câte se pot închipui".

După un şir de confruntări, Cristophe de Quatremonts ajunge în tărâmul "tinereții fără bătrânețe şi al vieții fără de moarte", un spațiu al esențelor inanalizabile, în care abolirea duratei e însoțită de un copleşitor sentiment de fericire, potențat de iubirea față de Vestris, sentiment complex, relativizat de un nelămurit sentiment al *vinovăției* (datorită asemănării dintre Vestris şi imaginea mamei sale). De remarcat că, dacă romanul e dominat, în mare măsură, de un tonus narativ alert, în care gesturile şi figurile personajelor sunt desemnate cu pregnanță, pasajul în care e reprezentat spațiul "tinereții fără bătrânețe" e predominant descriptiv.

Aici, acuitatea descrierii multiplică detaliile şi nuanţele lucrurilor, redându-le în toată complexitatea lor revelatoare; voinţa de obiectivare cu care autorul înregistrează avatarurile destinului lui Cristophe de Quatremonts face loc aici unui lirism difuz, marcat de însemnele subiectivităţii, prin care scriitorul descompune trăirile eroilor săi, esenţializându-le oarecum, înscriindu-le în dimensiunile arhetipalului, ale genericului în care accidentele lumii sunt contrase cu eficienţă şi sugestivitate: "Câtă vreme poate ţine fericirea - are ce se destinde din el însuşi, cu o mişcare bruscă sau savant întârziată? Cât timp pot dura uimirea în faţa celuilalt, desfătarea mereu amestecată cu nelinişte şi mereu împăcată, fără totuşi a se împotmoli în împăcare? Să reînnoieşti la nesfârşit dăruirea de sine, cu aceeaşi sete de nestins, să-l accepţi pe celălalt fără să te saturi vreodată... Zilele şi săptămânile treceau, pentru regină şi pentru prinţul de diamant, în stătătoarea splendoare a unui anotimp unic, sau care se modifica atât de încet încât ziua de azi părea că bâjbâie în căutarea unui mâine încă neinventat. Lumea de vrajă şi de violenţă se prefăcuse într-un ţinut liniştit, scăldat într-o veşnică, paradisiacă primăvară-vară".

Cristophe îşi recapătă, însă, pătrunzând în Valea Plângerii, memoria şi, odată cu aceasta i se deşteaptă dorinţa de a părăsi locul nemuririi, acel spaţiu fără durată, arhetipal şi rarefiat, pentru a se întoarce la "forfota caldă şi omenească din ţara lui".

Dincolo de sobrietatea subiectului, redus la datele esenţiale ale realizării epicului, romanul lui Ilie Constantin trăieşte în primul rând prin bogăţia de semnificaţii (filosofice, morale, mitologice etc.) ce sunt înscrise în filigranul faptelor relatate; în acest fel, reprezentarea narativă configurează teme dintre cele mai diverse (tema dublului, a străinului, a exilului, motivul dorului, al amintirii, al drumului etc.) coagulate la nivelul structurii epice de o viziune unitară, în care textul şi trimiterea intertextuală, semnificantul şi semnificatul contribuie

în egală măsură la definirea unui univers imaginar credibil, obsesiv, recurent, acela care desemnează datele eterne ale condiției umane.

Finalul - optimist - al romanului, cu acea îmbarcare "pentru Citera" răspunde, oarecum, sensurilor ambigue trasate de titlul oximoronic. "Căderea" spre zenit are toate conotațiile unei ascensiuni, ea e mărturia unei purificări prin suferință, prin proba - decisivă - a vinovăției şi expierii, pe care Cristophe trebuie să şi-o asume. Deschiderea spre orizonturile infinite ale lumii e, de altfel, o mărturie a acestui optimism gnoseologic şi ontologic care marchează finalul narațiunii: "*La noi acasă*, tată? Lumea întreagă nu aparține ea, de drept, prinților de diamant, despre care mai ai a-mi spune atâtea lucruri minunate? Cine alții decât noi ar putea poseda tot ce există, dacă-i adevărat că noi avem răgazul să contemplăm Universul ce respiră şi trăieşte sub ochii noştri, şi că ritmul majestuos al duratei noastre fără termen se aseamănă cu al lui? De ce să ne grăbim a ne întoarce în patriile noastre strâmte din Europa? Să ne luăm tot timpul - deceniile noastre, secolele noastre - noi, cei ce-o putem face, pentru a vedea Lumea Nouă la lucru? Nu-i asta o viziune exaltantă? Acolo s-a pornit jocul tuturor posibilităților. Acolo totul e de învățat: chiar şi *tinerețea ce nu cunoaşte bătrânețe* şi viața uitată de moarte! Iată-ne aşadar îmbarcați pentru Citera: asemeni pânzelor navei ce ne poartă, sufletul meu se umflă de bucurie, de îndoială şi de speranță!"

Roman al *condiției umane*, în care tonalitățile subiectiv-lirice se conjugă cu voința de obiectivare narativă, *Căderea spre zenit* rescrie datele mitului nemuririi, înscriindu-le într-un scenariu epic viabil prin coerență şi credibil prin suplețea şi rigoarea stilului.

Deşi, după spusa lui Maiorescu, între poet şi critic există o incompatibilitate structurală, dată de natura diferită a personalității lor creatoare, realitatea literară românească a secolului XX, mai ales din ultima lui jumătate a contrazis

această disonanță ce merge până la antinomie. Nu e deloc o noutate că s-au manifestat, în perioada inter şi postbelică numeroşi poeți cu apetență pentru teoretizări ori pentru judecățile critice, autori, aşadar, care prin intermediul raționamentelor şi intuiției critice au căutat să radiografieze un alt univers artistic, un alt mod de rostire, o altă alcătuire a cuvântului încărcat cu expresivitate.

Ilie Constantin face parte din stirpea acelor poeți de neîndoielnică distincție care, rostind adevărurile zilnice ori enunțând propozițiile esențiale ale situării sale în lume prin mijlocirea verbului şi a metaforei, n-a încetat să interogheze şi propria condiție, să se situeze în oglinda propriului discurs şi să-şi dimensioneze poziția în fața cuvântului, în fața literaturii, resimțind beatitudinea şi supliciile profesiunii de scriitor. Vădind o deplină – şi adecvată – conştiință artistică, Ilie Constantin îşi asumă, cu fervoare şi luciditate, totodată, propria condiție, semn al unei irepresibile nevoi de limpezire interioară şi de redefinire a instrumentelor inefabile ale literaturii. Poziția lui Ilie Constantin față de rostul criticii literare, față de relația biunivocă infinit de nuanțată dintre critică şi literatură e rostită cu tranşanță şi pregnanță alegorică totodată, în *Nodul lui Gordias*, adevărată profesiune de credință autorului: "O lucrare literară aduce întrucâtva cu nodurile lui Gordias; ea este o consecuție de sensuri şi de semne, ce urmează a fi înțelese nu dintr-o dată, ci prin «dezlegarea» lor treptată. Literatura nu este exprimare pur şi simplu, ci sugestie, transfigurare, imagine, punct de incidență al unor linii de forță, «nod» de înțelesuri. Criticul, dornic să înțeleagă şi să explice şi altora cum sunt făcute nodurile şi ce spun ele, se apropie de jugul lui Gordias, aproape umil. El nu ridică *a priori* spada. Dar în fața unor lucrări lipsite de valoare, sau în cele care mimează doar obscuritatea (se ştie că există autori dificili, chiar obscuri, dar în ale căror opere obscuritatea şi dificultatea sunt *bogăție* de idei şi simțire densă), criticul ce-şi respectă condiția va acționa

hotărât,spada opiniei sale va lovi. Altfel, pentru ce ar mai avea-o în mână".

Aceste aserţiuni cu iz de parabolă îşi află, în paginile de eseistică ale lui Ilie Constantin o ilustrare de necontestat, cu isngura observaţie că aserţiunile criticului au, s-ar zice, în mod constant, aproape programatic, chiar, o alură bonomă, un ton măsurat şi o cadenţă lipsită de stridenţe ori de o tranşanţă definitivă. Pilda nodului gordian rămâne, însă, un deziderat pe care ochiul critic şi-l însuşeşte în cele două mişcări succesive şi necesare ale sale: "apropierea de obiect şi stăruinţa de a-l dezlega" şi, mai apoi, "înălţarea hotărâtă a spadei". Nicolae Manolescu a consemnat, de altfel, într-o cronică din 1973, acest echilibru al elogiului şi al negaţiei ce furnizează scrisului critic al lui Ilie Constantin cumpănire şi austeritate a frazării, dimensiunea lipsită de retorism a obiectivării ori arpegiul ironic lipsit de ostentaţie: "Grija lui este mereu de a ţine dreaptă cumpăna între laudă şi negare; o ironie blândă atenuează elanurile criticului şi deopotrivă pe ale scriitorilor comentaţi. Judecăţile sunt, în genere, juste şi este greu de imaginat un comentariu mai politicos, mai puţin jignitor decât acesta, mai departe de excesele atâtor confraţi ai criticului. Ilie Constantin ar putea constitui pentru mulţi un exemplu de pudoare, care face simpatice şi indulgenţele şi maliţiile lui".

Ilie Constantin este, însă, nu doar un critic al actualităţii, ci şi un scriitor ce meditează asupra propriei meniri în lume şi asupra rostului artei în toată profunzimea şi complexitatea implicaţiilor ei. Într-o recenzie la *Imposibila întoarcere*, tonul capătă accent confesiv, dinamica discursului critic împrumută aspectul artei poetice. Nu fără un anume zvon polemic, abia auzit în textura enunţului: "Menirea poeţilor este mult mai înaltă; noi credem chiar că Poezia, care se exprimă, în moduri specifice în toate celelalte arte, este exprimarea cea mai pură şi ultimă a omului, nu doar o gentilă exhortaţie despre «lucrurile frumoase» şi o alinare a grijilor şi obsesiilor «prea de tot

terestre» cum s-ar putea înțelege dintr-o lectură grăbită a articolului *Ce ne spune Orin?*".

Critica pe care o practică Ilie Constantin în volumul retrospectiv *Lecturi împreună* (1998) are un aspect vădit empatetic, în care vocea eseistului consună cu cea a textului ori a autorului comentat, într-o încercare de descifrare în modul cel mai adecvat a tuturor resorturilor scriiturii, în tot dinamismul complex al acesteia. Nevoia *înțelegerii* sensurilor mai mult sau mai puțin aparente ale operei este aici dominantă şi revelatorie. Judecând opera, cu delicatețe comprehensivă, cu frazări ceremonioase ale discursului ori uzând de abile strategii interpretative, Ilie Constantin nu face altceva decât să caute drumul – aproape inițiatic – spre inima textului, dezvăluindu-i acestuia nuanțele cele mai subtile, pânza freatică de idei ce-i hrăneşte viziunile încorporate sau viziunea despre lume a creatorului. O astfel de atitudine – protocolară şi obiectivată în egală măsură – față de textul poetic aflăm într-un comentariu despre poezia lui Leonid Dimov, intitulat, semnificativ, *Concretul surâzător al visului*, în care percepția criticului îşi asumă o dialectică suavă a apropierii/ depărtării față de text: "Avantajele pe care *visul* le oferă modului poetic dimovian sunt mai multe. Mai întâi, o infinită capacitate de «levitație» lirică, apoi înlesnirea asociației celei mai libere; ruperile de ritm, oglindirile capricioase în cele mai neaşteptate suprafețe de răsfrângere, arborescențele stupefiante. Căci Leonid Dimov este un narator, de cele mai multe ori el povesteşte ceva, despre sine sau despre alții, unul din farmecele textului fiind tocmai capricioasa înlănțuire a episoadelor, răsturnările derutante de planuri, oprirea narațiunii în cele mai neaşteptate puncte de parcurs. O plăcere irepresibilă de a inventa, de a numi lucruri, stări, fenomene. Sensurile unei poeme sunt şi nu sunt cele la care trimit versurile. Pare că Dimov ar vrea, cu fiecare «surpriză» pe care ne-o provoacă, să ne prevină despre pluralitatea infinită a lumii şi lumilor posibile".

Condus, în aserțiunile sale, pe cât de limpezi, pe atât de adecvate, de imperativul "adevărului operei", libertatea criticului se joacă, ne sugerează Ilie Constantin, între exigențele personalității lui – cu umorile, comprehensiunile şi aprehensiunile inerente – şi ordinea prestabilită a creației, pe care criticul o descoperă, o înțelege şi o propune, prin interpretarea sa, şi înțelegerii altora.

Gabriela Melinescu

Ceremonialul de iarnă (1965), volumul de debut al Gabrielei Melinescu punea în lumină un eu liric senzual-ingenuu, care se abandona cu voluptate perceptivă atât lumii, cât

şi propriilor stări afective, trăind în virtutea unei norme a dionisiacului. Nimic nu vine, aici, să tulbure unitatea dintre eu şi univers, privirea, ca instanță gnoseologică - primară, dar şi

privilegiată - nu operează distincții între suprafețe, proporții şi volume, ci, dimpotrivă, participă, într-un fel de extază empatică, la jocul de culori şi de forme al unui univers expansiv, resimțit nu ca alteritate ci, într-un fel, ca interioritate manifestată obiectual, ca exteriorizare a propriilor trăiri. În acest fel, existența eului şi a lumii se înscriu într-o configurație circulară, completându-se şi conturându-se într-o atitudine de frustă încântare participativă. Refuzul solitudinii, al retranşării în rostirea însingurată e evident într-un poem precum *Cercul*, unde vitalismul e transcris în notație directă, intens subiectivizată, iar între univers şi propria individualitate orice graniță se estompează până la dispariție; sugestivitatea emoției lirice decurge tocmai din această percepere senzualistă, uşor elegiacă a unității dintre eu şi lume, entități congenere care se împletesc şi-şi răspund, căci ritmurile vieții au un corespondent limpede în ritmurile învolburate ale existenței universale, imposibil de surprins într-un tipar prestabilit: "Dacă ating pereții se aprind/ Cu sângele, cu sensul fericită.../ Există o statuie-a mea şi-a ta/ cu inima neîmpietrită./ Dar ce pustii şi aplecate-n ele,/ din lemn subțire-s lucrurile-n casă/ şi-atârnă mută în dimensiuni/ lumina, străvezie plasă.../ Cine a fost naintea mea a plâns.../ Îmi curge aer umed pe bărbie/ parcă-s o fată din vecini, fugind/ de-acasă fără cununie./ Şi m-ai închis în câteva cuvinte/ de dragoste şi nimenea nu ştie/ că nu pot să respir ascunsă/ şi singură în bucurie".

Odată cu *Ființele abstracte* (1966) îşi face simțită ecourile tot mai mult o lirică uşor problematizantă, între eu şi lume se insinuează distanța contemplării sau a interogației, iar percepțiile extatice se geometrizează, îşi disciplinează contururile până la forma precis articulată. Există, şi aici, un sentiment de mirare în fața miracolului existenței, există o abia presimțită nostalgie a unității originare, însă starea dominantă e aceea a unei acute nevoi de comunicare, de fixare în rostire a unor adevăruri imperative: adevărul iubirii ca regăsire a sinelui

ascuns în ființa celuilalt, adevărul realului, agresiv şi ultragiant prin concretețea sa stridentă, adevărul eliberării de obsesiile fundamentale ale eului, adevărul transcendenței figurat ca o "boală de origine divină". Sentimentalitatea aproape cochetă dinainte face loc unei anumite urgențe patetice a rost(u)irii de sine, poezia devenind, oarecum, un ritual al purității amenințate, al pierderii şi regăsirii, al nostalgiei unui timp edenic. Revelația unei realități agresive prin materialitatea ei covârşitoare produce şi o modificare de registru liric, de la participarea empatică la interogația problematizantă, de la confesiunea directă la sugestia incertitudinii şi negativității: "Dintr-o dată totul a devenit atât de real,/ încât nu îți mai văd nici ochii nici sprâncenele,/ moartea face ordine în viață./ Peste pasărea cu dinți izbucnesc penele./ Altădată te-aş fi aşteptat/ aş fi plâns într-o gheară de lumină./ Se aude doar cum calcă peste mine/ boala de origine divină./ Dintr-o dată totul a devenit atât de real,/ încât nu există nici sunetul, nici gura mea,/ numai o stradă, o cifră metalică/ de care aerul chipul îşi sfâşia" (*Dintr-o dată*).

Emblematic pentru acest lirism reflexiv, în care corporalitatea lucrurilor este supusă unei transmutații esențiale în filigranul cuvintelor, e poemul *Ființele abstracte*. Aici, spiritualizarea materiei e însoțită de un fior metafizic, de o deschidere vizionară spre o supra-realitate abia întrezărită, bănuită doar în momente privilegiate. Vizionarismul abstract ce decurge din acest poem recompune un univers diafan şi subtil, în care ideile prind ființă iar eul pluteşte, în stare de transă, printre lucruri dematerializate. Imaginile poetice sunt structurate în virtutea unei axe verticale, ce sugerează o dinamică ascensională, tentând eliberarea eului de constrângerile spațiului şi timpului fizic. "Mişcătorul trup" e, în acest poem, în conjuncție cu "refluxul sferelor egale", sensibilitatea autoarei ritmând dansul elementelor lumii în funcție de fluxul ideatic ce se contractă sau se dilată, într-un regim pe jumătate exultant, pe jumătate elegiac ("Unde e locul în care mişcătorul trup/ atinge-n

trecere lucruri reale?.../ Stau peste pământ întinsă şi primesc/ refluxul sferelor egale.// Ah, simt cuvintele ca şira spinării/ a unor fiinţe nevăzute/ care se mişcă, respiră şi se hrănesc/ şi desfătate se întind orizontale,/ se-nnoadă, se-mpletesc şi inventează/ un nevorbit al cuielor bătute-n simţurile goale.// Stele întinse cu gâturi,/ tălpile de haos neîntâlnit./ Se văd ideile ca terminaţiile unui infinit.// Rob şi stăpân dinspre cosmos vibrat,/ cu flori violente şi fibule cu vietăţi/ pe umărul meu ivit,/ înaltă umblu printre lucruri/ şi văd ideile/ ca terminaţiile unui infinit" - *Fiinţele abstracte*).

Gabriela Melinescu e, însă, şi o poetă a crizei interioare, a neliniştilor fără obiect; ea percepe cu acuitate discrepanţa dintre exigenţele interiorităţii şi constrângerile cercului existenţial, agresiv şi demonic. Nu de puţine ori, existenţa însăşi e percepută ca ultraj, ca retranşare alienantă a esenţei fiinţei în spaţiul gestului precar, al faptei inconsistente. E o criză a identităţii proprii, dar şi o vădită repulsie în faţa proliferării materialităţii lumii, în detrimentul "făpturii" spirituale. În acest fel, confesiunea şi notaţia alcătuiesc un discurs liric problematizant, de o extremă încărcătură semantică, poeta oscilînd între abstractizarea viziunii şi "priza" unei realităţi de dimensiuni exacerbate, în care nevoia de calm, de echilibru ontic pare să fie dominantă, ca în *Habeas corpus*: "Atunci să nu te recunoşti,/ să nu-ţi strigi niciodată numele.../ Când pielea ţi se strânge de durere,/ tu părăseşte-o într-un loc al casei,/ uşor umflată de un abur cunoscut ea va rămâne./ Şi carnea înţelegătoare las-o tot atunci/ în atitudinile liniştii. Şi du-te,/ şi greu dacă atârnă oasele pe suflet/ tu părăseşte-le pe unde ai trecut/ şi liber/ tăgăduieşte existenţa ta".

E limpede că, într-un fel, poezia Gabrielei Melinescu e o poezie de viziune şi de atmosferă, pentru că, de cele mai multe ori, cadrul, mobil şi fluctuant, al poemelor e cel care constrânge elementele lirice la coerenţă, le adună într-un întreg dinamic, armonic. Melodica versurilor, prinsă între armoniile sunetelor şi

siluetele fragile ale lucrurilor desemnate liric, creează un spațiu poetic tulburător, în care mişcările intră într-un regim al imponderabilului, iar registrul incantației transpune materia în diafanitate, spiritualizându-i asperitățile prin rostire ritualică. În astfel de poeme, confesiunea se obiectivează, geografia universului sacralizat se răsfrânge asupra dinamicii eului cu o mai mare pregnanță, se interiorizează; în acest fel, dicțiunea lirică eufemizează contururile lucrurilor, iar vocea poetei capătă inflexiuni ale candorii şi ale fragilității afective. În poemul *Cum înfiorată*, de pildă, arhitectura versurilor şi a imaginilor creează o persistentă sugestie a redempțiunii prin logos poetic, a renaşterii ființei din cuvânt: "O, cum înfiorată vine vremea/ izbindu-se de trunchiul nostru drept,/ eu stau şi mă-ndoiesc de lucruri,/ pe cel care nu există îl aştept.// Neliniştit mă plimb gol, între pereți/ având pentru acela o privire augustă,/ aproape sunt cel mai divin adolescent/ a cărui carne guri abstracte o gustă.// Smulgând din mine învelişul/ grăbind naşterea celui care/ muntele-l va desface cu tăişul/ sufletului neobişnuit de mare.// Vine vremea/ trupul din această iarnă se însenineză./ Aproape sunt cel mai divin adolescent/ cu gâtlejul prins într-o gheară de rază".

Scriind o poezie tipică pentru generația din care face parte, Gabriela Melinescu e o poetă a candorii şi a reflecției existențiale, a combustiei afective şi a raționalizării stărilor de conştiință printr-un demers jumătate elegiac, jumătate vizionar; revelația e, aici, transpusă într-un imaginar genuin, cu conotații simbolice evidente, iar plastica versurilor e dominată de fragilitatea contururilor şi de rafinamentul arhitecturii imagistice, care urmează traseul unei inițieri în labirintul lumii ori în "interiorul legii".

Dumitru Țepeneag

Resorbind specularitatea şi autospecularitatea într-un punct de convergență oarecum "transfigurator", orice jurnal propune o imagine a *eului* şi a *lumii* în bună măsură trucată de intențiile auctoriale ale scriptorului. Impresiile, senzaţiile, percepțiile trecute sunt supuse unei anumite "regii" a prezentului scriiturii ce distorsionează, motivează sau redimensionează

faptele, ba chiar, într-un anumit sens, le estetizează, redându-le un contur idealizant. "Stilizarea" e, de altfel, primejdia ce pândeşte orice jurnal, cu voia sau fără voia autorului. Simplă mască sau expiere, justificare sau retranşare purificatoare în propriul sine ca recurs la o lume terifiantă, jurnalul întruneşte în propria alcătuire fragilitatea unor notaţii *minore* şi beneficiile unei rostiri *esenţiale* despre propriul sine.

Dumitru Ţepeneag face parte din categoria celor care au făcut din scris o formă de rezistenţă la realitatea dogmatică, opresivă a comunismului, un scriitor ce a adoptat maniera "nonconformismului" (uneori afişată cu emfază didacticistă, mărturisită, de altfel) într-o epocă în care alţii trăiau din generoasele stipendii procurate de oportunismul şi laşitatea colaborării cu "regimul". *Un român la Paris*, cartea din 1993, conţinând pagini de jurnal dintre 1970-1972 începe cu câteva observaţii explicative despre "nevoia de jurnal", despre resorturile interioare sau contextuale ce l-au îndemnat să recurgă la însemnările autoscopice, înlocuind "obiectivitatea" scriiturii ficţionale (evident, şi aceasta relativă, dat fiind onirismul de la care se revendică paginile epice ale lui D. Ţepeneag) cu autenticitatea scriiturii despre sine şi cu sine: "Şi asta pentru că mi-am dat seama, am înţeles de ce am nevoie de un asemenea jurnal. Las la o parte singurătatea (relativă!), dorinţa, curiozitatea de a mă privi în jurnal peste mai mulţi ani. E şi altceva, mai important, mai adânc. De scris, vreau să spun literatură, scriu foarte puţin sau în orice caz am scris foarte, extrem de puţin: şi chiar în puţinul pe care îl scriu îmi impun (sau se impune de la sine, nu ştiu) un anumit stil, care îmi interzice atât confesiunea directă cât şi exprimarea unor idei, a unor păreri despre viaţă, societate etc.; multe din aceste idei, cred, sunt interesante, măcar în nuanţe (nu neapărat originale, desigur!) sau se ivesc într-o tensiune, într-un context care mai târziu se pierde şi e păcat de multe ori, acest context, adică starea psihică în care apar ideile respective, fiind mai interesant

decât ideile însele care, abstrase, exprimate nud, se şterg, se evaporă, aş zice, ca nişte meduze azvârlite pe ţărm".

În aceste consideraţii sunt puse faţă în faţă, cum s-a văzut, ficţiunea şi nonficţiunea, literaturizarea (ce nu permite scriitorului să pătrundă în domenii ca politica, sociologia etc.) şi descrierea nudă a avatarurilor propriei conştiinţe. Pe de altă parte, jurnalul nu e, pentru Dumitru Ţepeneag, doar un document intim, de uz "personal", el e explicit, declarat destinat publicării, în ciuda unor "neglijenţe stilitice" sau a unor "exprimări mai banale" (care, în fond, ţin de nevoia de autenticitate pe care şi-o asumă scriitorul de jurnal). Pe de altă parte, jurnalul nu reprezintă consemnarea strictă a unor evenimente dintr-o anumită zi; dimpotrivă, cronologia lui e fluctuantă, sinuoasă, cu rememorări ale trecutului mai mult sau mai puţin îndepărtat, cu lacune, uşoare inadvertenţe, fisuri temporale ori devieri de la "subiect", toate aceste meandre ale scriiturii făcând parte dintr-o adevărată "regie" a indeterminării subiective. Disimularea e resorbită în plasma discursului autobiografic, care se apropie, prin acest joc al perspectivelor temporale, de strategiile figurative ale ficţiunii. De aceea, pentru scriitor valoarea autospeculară a propriului jurnal este relativă, chiar îndoielnică, în măsura în care peniţa diaristului e incapabilă să pătrundă, cu acuitate şi exactitate fluxul imediat al conştiinţei, pregnanţa stării *de acum* a eului ce-şi asumă riscul autoevaluării zilnice: "Iar în al doilea rând jurnalul acesta nu va putea fi nici măcar o oglindă cât de cât fidelă a stării în care mă aflu în ziua respectivă (pun data ca şi cum aş numerota nişte capitole), mai ales în primele pagini voi fi tentat să mă întorc în urmă, să dau ca fiind momentul acela idei, opinii care mi-au trecut prin minte cu altă ocazie, să povestesc întâmplări care au avut loc în altă perioadă ori să descriu oameni pe care i-am văzut altădată (deşi în ultimele două cazuri voi căuta să fiu ceva mai... corect), într-un cuvânt să «aduc la zi» acest jurnal care, în

definitiv, ține loc acelei opere realiste şi tradiționale pe care nu mai am «dreptul» s-o scriu".

Traseul parizian - dintre 1970-1972 - al lui Dumitru Țepeneag e punctat de întâlniri cu scriitori români şi străini, impresii de lectură, reacții la evenimentele din țară, impresii de lectură, suspiciuni şi speranțe, deziluzii şi puseuri de mefiență în destinul propriu. Nu puține dintre scenele relatate au savoare, pitoresc, dar şi duritatea unor disecții morale efectuate *sur le vif*. Un portret cum e acela al lui Breban sugerează o foarte limpede pregnanță caracterologică (nu ştiu cât de îndreptățită), dar şi forță a plasticizării morale prin care persoana evocată se preschimbă în personaj ("Greu de suportat şi Breban ăsta! Creează în jurul lui o tensiune stupidă care te face să te simți tot timpul stingherit. Toată nonşalanța mea se duce dracului în fața lui, ba m-am surprins - până şi aici, la Paris - făcându-i concesii, vrând să-i fiu pe plac. E grosolan, bădăran aproape, fără simțul umorului, iar când vrea să facă plăcere celuilalt, când face un compliment ori laudă pe cineva, atunci e atât de stângaci, încât nu numai că nu reuşeşte dar până la urmă te şi jigneşte (...). Până la urmă tocmai hahalerismul acesta mi-l face simpatic. E susceptibil, dar nu mefient. Vanitatea lui nu-l suportă să nu-l placă şi cei de aici, aşa că e înduioşător să-l vezi cum se dezvinovățeşte lăudându-se, şi asta cu atâta convingere că stai şi-l asculți cu gura căscată").

Ceea ce surprinde, poate, în jurnalul lui Țepeneag (în acesta, ca şi în alte pagini memorialistice semnate de el) e tonalitatea lor, pe jumătate construită, pe jumătate spontană; enunțurile autobiografice se află astfel la întretăierea dintre "ipocrizia" celui care se ştie privit (ştie că va fi cândva citit) şi puseurile de indignare, pasionalitate ori revoltă ce dau, nu de puține ori, culoare şi relief notației. Scriitorul însuşi recunoaşte această mixtură paradoxală de spontaneitate şi "cenzură", rezultat, poate, al unei mult prea insistente inserții a exteriorității, politicului, socialului etc., în dauna interiorității, a

fluxului subiectiv ("Ultimele pagini sunt prea consemnative, prea exterioare. Unele reacţii psihice (orientări) sunt trecute sub tăcere, unele opinii autocenzurate (nu pe criterii politice). Numai primul caiet este ceva mai interesant. Fapt e că, finalmente, jurnalul ăsta al meu nu sună nici destul de autentic, nu e nici destul de îngrijit: există confuzii, exprimări greoaie, uneori platitudini. Şi parcă tot timpul am avut o frână (autocenzură?)". Postura autorului e, simultan, cea a unui actor şi a unui spectator al propriilor gesturi şi atitudini, îndelung regizate şi studiate; autor şi personaj al propriei scrieri, Dumitru Ţepeneag evoluează pe scena jurnalului cu naturaleţe, fără crispare, în timp ce scriitura ce consemnează datele realităţii interioare e uneori dinamică, proliferantă, alteori plată, de o studiată lipsă de relief. Dincolo de "teatralitatea" unor notaţii, nu putem să trecem cu vederea reflexele morale (şi umorale) pe care le primesc adesea paginile de jurnal (în *Călătorie neizbutită* tonul devine de-a dreptul moralizator. Aici oglinda textului nu se mai limitează la înregistrarea propriilor avataruri sufleteşti, transformându-se într-un barometru foarte sensibil al reacţiilor celorlalţi, chiar dacă aceasta nu e, cum ne avertizează autorul însuşi, o "carte de răfuială"). Pe scurt, paginile de jurnal ale lui Ţepeneag sunt dominate de o conduită existenţială dezinhibată, uneori de o prea mare libertate a tonului (vezi aprecierile foarte acide despre Ştefan Baciu, Breban, Miron Radu Paraschivescu). Între apetenţa sa regizorală, aceea a "construirii" destinului "personajelor" sale şi tentaţia rostirii autentice, nu de puţine ori utopică, paginile de jurnal ale lui Dumitru Ţepeneag au semnificaţiile unui katharsis deghizat sub efluviile ironiei şi ale autoironiei.

Leon Volovici

Scriitor evreu din România, stabilit în Israel, Leon Volovici se vădeşte un spirit pentru care nevoia de clarificare a unor probleme controversate reprezintă un resort şi un temei al scrisului. Analizele şi demonstraţiile sale nu sunt deloc spectaculoase; dimpotrivă, ele sunt oarecum "cuminţi", aplicate, înclinate spre o rigoare constitutivă ce le dă o turnură obiectivă, o ţinută impersonală. E ca şi cum autorul s-ar camufla în propriul text, şi-ar ascunde chipul sub masca propriului discurs, lăsând să răzbată în afară cât mai puţin din efluviile sale afective, din avatarurile temperamentului său neîndoielnic, dar mereu temperat, chiar în cazul unor teme "fierbinţi", implicante, cum e "problema evreiască". Eseistul Leon Volovici îşi arogă, s-ar spune, o dublă distanţă metodologică şi epistemologică: mai întâi, una faţă de obiectul studiului său, faţă de referent şi, nu în cele din urmă, o altă distanţă faţă de sine, căutând un punct de echilibru, o echidistanţă benefică din care să se nască o viziune obiectivată asupra lumii, dar şi o întemeiere a propriului sine. Voinţa de edificare a unei construcţii teoretice este subordonată unei vocaţii, nu mai puţin tiranice, a căutării adevărului, căutare obstinată, deloc uşoară, dimpotrivă, presupunând efort şi jertfă, căutări şi rătăciri, promisiuni şi revelaţii succesive.

Două teme majore l-au preocupat pe Leon Volovici cu deosebire: "apariţia scriitorului" şi "problema evreiască". Nu sunt teme facile, la îndemâna oricui; sunt probleme care au stat şi încă mai stau sub semnul controversei şi al polemicii, greu de limpezit printr-o pornire teoretizantă partizană. Sunt teme ce reclamă, pentru a fi soluţionate, nu învolburarea metafizică sau metaforizarea în exces, ci luciditate şi spirit critic, dinamismul interogaţiei şi, totodată, rigoarea unei demonstraţii calme.

Apariția scriitorului în cultura românească (Ed. Junimea, 1976) este o carte a cărei țintă e clarificarea unei astfel de teme complexe. E vorba de "apariția şi evoluția scriitorului în cultura noastră, în perioada de formare şi consolidare a literaturii române moderne". Eseistul operează, însă, o distincție importantă şi necesară în acelaşi timp: între apariția *scriitorului* şi apariția *literaturii culte*. Cele două fenomene nu sunt, e drept, disjuncte, însă au o conformație şi un statut aparte, au motivații şi cauze în mod firesc distincte, pe care autorul le scoate în relief cu suficientă acurateție a demonstrației, căutând să-şi limpezească atât propriul demers, cât şi obiectul de studiu: "Nu e vorba de apariția literaturii noastre culte (fără a se socoti astfel, Dosoftei este deja un mare poet, Ion Neculce sau Antim Ivireanu – mari scriitori), ci de formarea *ideii de poet* şi a *ideii de scriitor*. Începem încercarea de sinteză din momentul în care cel care scrie nu se consideră nici cronicar, nici istoric, nici comentator de texte religioase sau de morală (el fiind, totuşi, scriitor sub raportul expresiei artistice, deci din punctul *nostru* de vedere), ci autorul unor opere mai mult sau mai puțin de ficțiune, de creație. Primii scriitori ar fi deci cei care compun opera literară, reflectând, în acelaşi timp, asupra actului lor, ştiind că fac «literatură» (chiar dacă nu o numesc astfel), pentru propria lor «desfătare» sau cu intenții moralizatoare şi patriotice".

Leon Volovici urmăreşte în cartea sa modul de modernizare a culturii române, modernizare ce a determinat în chip firesc şi un fenomen de autonomizare a literaturii şi de delimitare a unei noi "categorii intelectuale şi artistice – *scriitorul*". În analizele şi aserţiunile sale, Leon Volovici aşază accentele asupra "elementelor din opera literară sau din mărturiile lăsate care să dezvăluie o atitudine, o mentalitate, un punct de vedere în legătură cu ideea pe care şi-o face scriitorul despre menirea sa". De însemnătate neîndoielnică se bucură acele poziţii mai mult sau mai puţin programatice, în care scriitorii îşi expun – în regimul sincerităţii şi al lucidităţii – reflecţiile cu privire la actul scrisului, la condiţia de scriitor şi la poziţia pe care acesta trebuie să o ocupe în societate. Expresie a unei "conştiinţe colective", scriitorul îşi asumă profesionalizarea scrisului său atât prin propriile creaţii (cu subtextuale meditaţii programatice), cât şi prin interogaţiile deschise cu privire la statutul său (estetic, social, moral etc.), interogaţii şi reflecţii ce-i permit o mai bună situare în orizontul cultural.

O carte cu altă "bătaie" şi cu alte resorturi este *Ideologia naţionalistă şi "problema evreiască"* (Humanitas, 1995). E vorba aici de o temă mult mai gravă şi infinit mai sensibilă, în sensul în care pune în scenă raportul dintre scris şi ideologie, dintre intelectuali şi istorie. Subiectul, atât de delicat şi de susceptibil la interpretări extreme şi la controverse, al ideologiei naţionaliste şi al implicării unor intelectuali din "tânăra generaţie" a anilor ’30 în direcţia naţionalistă ce a apărut şi s-a definit atunci îşi are explicaţii şi motivaţii interne şi externe care au fost clarificate în mare de istorici şi de cercetători ai fenomenului. E greu, în condiţiile abordării unei teme aşa de greu de cântărit şi de valorizat, să păstrezi cumpăna dreaptă, să menţii o ţinută strict obiectivă a demonstraţiei. Examinarea lucidă a fenomenului antisemitismului în România este, fără nici o îndoială, necesară, după cum imaginea culturii româneşti,

reflectată în oglinda temei antisemitismului, poate fi, cum mărturiseşte şi autorul, "neavantajoasă". Pe de altă parte însă, cultura română are, printr-un examen la rece şi dezimplicat al acestei teme, să se arate în deplinătatea şi adevărul ei, să ia act de sine nu în condiţiile duplicităţii şi ale compromisului, ci, mai curând, în lumina autenticităţii sale, a unei transparenţe care să permită o reconsiderare optimă a sa, căci, notează undeva Leon Volovici, "imaginea unei culturi, ca şi a unei mari personalităţi, este rezultanta a nenumărate «oglinzi» şi ea va fi cu atât mai convingătoare cu cât va fi mai complexă şi mai adevărată".

Autorul cărţii ne oferă, în *Prefaţa la ediţia românească*, o definiţie foarte elocventă (şi eficientă, metodologic vorbind) a antisemitismului, accentuând asupra tuturor factorilor (sociali, morali, psihologici) ce-l alcătuiesc şi diferenţiindu-l net de rasism. Antisemitismul poate fi, astfel, privit dintr-o multitidine de perspective care-i luminează, cu mai mult sau mai puţin succes, diversele faţete şi modulaţii: "Antisemitismul nu este totuna cu rasism şi nu este numai o componentă a ideologiilor de tip fascist şi totalitar. Este, în aceeaşi măsură, şi înainte de apariţia ideologiilor, un cod cultural, un complex de prejudecăţi şi stereotipuri care au generat, de-a lungul vremii (ca şi astăzi), mituri iraţionale ale conspiraţiei şi primejdiei evreieşti, fantasme ideologice şi programe politice, dar şi clişee mentale mai rudimentare sau mai sofisticate. Ele au afectat, în grade diferite, cultura europeană, având, în anumite perioade, o pondere în istoria religioasă, politică şi intelectuală, cu consecinţe directe asupra istoriei evreilor".

Cartea lui Leon Volovici are, înainte de toate, meritul de a scoate dintr-un con de umbră un fenomen social-istoric real, ce a marcat atât evoluţia societăţii româneşti moderne, cât şi comunitatea evreiască din România. E limpede că *adevărul* nu e adevăr decât dacă e întreg, necondiţionat şi neciuntit, după cum e, iarăşi, de la sine înţeles şi natural că imaginea adevărată a societăţii şi culturii româneşti e prezentată în toate faţetele şi

manifestările ei, fără falsă pudoare, cu inclemența impersonalității. Leon Volovici şi-a asumat un demers diacronic, căutând rădăcinile naționalismului şi ale antisemitismului şi radiografiind epoca anilor ’30 din perspectiva conjuncției a două mituri cu o forță copleşitoare în acea vreme: mitul intelectualului şi mitul național. Cele două mituri transpar, convergente şi unificate chiar, într-o plasmă ideatică de sorginte nietzscheană la mai toți tinerii intelectuali români ai timpului (Constantin Noica, Emil Cioran, Mircea Eliade etc).

Fervorile naționaliste stăteau aici mai curând sub semnul unor idei sau fantasme de semn pozitiv (mântuirea națiunii) dar ele rezultau şi dintr-un neîndoielnic spirit critic. Or, cartea lui Leon Volovici tocmai asta încearcă să contureze: o imagine, pe cât posibil lipsită de “asperități” şi complexe afective sau morale, pe cât cu putință obiectivă, a unei perioade convulsive din istoria României moderne, marcată de extremisme şi de confruntări sângeroase, de intoleranță şi suspiciune. Renunțând la orice idealism ori la ipocrizia satisfăcută de sine, autorul ştie că e preferabilă examinarea deschisă şi neîngrădită, în lumina adevărului întreg a acestei teme, decât eludarea ori prezentarea ei deforma(n)tă. (“Şi în istoria politică şi culturală a României «problema evreiască» şi antisemitismul au avut o evoluție care nu poate fi neglijată sau diminuată. Tema are, prin urmare, importanța şi «autonomia» ei, oricât ar fi de legată de întreg tabloul social şi politic. Evitarea cercetării ei are un efect mai deformator decât interpretările sau concluziile eventual discutabile ale unui studiu serios”).

Cărțile lui Leon Volovici, stăpânite de rigoare şi de voința relevării intimității unor fenomene cultural-istorice complexe şi controversate, sunt manevrate, în adânc, de obsesia revelatorie a adevărului ce nu este ca atare decât întreg şi netrunchiat. Adevărul e, pentru conştiința întrebătoare, un temei şi o evidență pe care ființa sfârşeşte prin a şi le însuşi în mod natural, fără cezură logică ori exacerbări afective.

George Tomaziu

Paginile de memorialistică din volumul lui George Tomaziu *Jurnalul unui figurant* îşi propun, în primul rând, să abolească tăcerea aşternută asupra unui timp revolut, demonic, dar şi să traseze dimensiunile expresive ale unei voci cu un timbru intens personalizant ce-şi modulează tonalităţile pentru a restitui propriei memorii şi memoriei celorlalţi un fragment de Istorie, fărâme de umanitate, precum şi o alternativă a demnităţii la o mentalitate impură, saturată de ideologie, într-un cuvânt inumană.Iată de ce componenta esenţială a acestei cărţi este cea *anamnetică,* e voinţa reamintirii, a necesarei autoscopii morale; relevând proporţiile şi resursele gnoseologice ale propriului său destin, autorul îşi trăieşte, amplificându-le prin infuzia de "literaritate", angoasele şi neliniştile, dând interogaţiilor sale un suflu patetic cu moderaţie, o turnură morală în care percepţia timpului şi a spaţiului îşi arogă certe dimensiuni autoreflexive (“De fapt mă întreb dacă nu sunt asemenea unei căni de lut care, desfăcută în bucăţi, ar continua să trăiască având în faţă

pământul, dar închipuindu-şi că vede cerul. Şi fragmentele mele însângerate, amintindu-şi fiecare de ceea ce fusese, s-ar răsuci încercând să se alipească pentru a descifra un sens în licăririle lor dureros de vii"). Aceasta e, de fapt, funcţia pe care şi-o asumă cartea lui George Tomaziu, carte ce rezumă voinţa vocii interioare de a-şi aroga un sens al propriului trecut, de a atribui semnificaţii şi pregnanţă unor întâmplări şi gesturi aparent disparate, lipsite de relief, dar care, prin subordonarea lor identităţii eului-narator, capătă substanţă, dinamism vital, expresivitate ontologică. Prin resursele narative pe care memorialistul le pune în joc, prin strategiile distanţării şi ale identificării, şi chiar prin nevoia comunicării inerentă rostirii de sine, eul-narator devine un *personaj* cu un statut existenţial bine definit, cu un contur caracterologic precizat până la cele mai mici detalii, fără, însă, ca această identitate riguroasă să excludă irizările afective, resorturile evocative, fascinaţia depărtării (în timp şi în spaţiu) ce conferă fiinţei suspendate între trecut şi prezent un halou al nedeterminării.

De fapt, în cartea lui George Tomaziu poate fi descifrat un dublu registru al scriiturii; există, mai întâi, un palier al observaţiei realiste, puternic obiectivate, marcată de amprenta foarte decisă a referenţialităţii, palier concretizat în notaţii precise ale unor episoade cu intens suflu epic, în descrieri minuţioase sau în decuparea unor caractere verosimile, după cum se poate regăsi aici şi un registru al meditaţiei condensate, al analizei cu accente metafizice, de un retorism moderat, în care luciditatea se dovedeşte a fi resortul esenţial al gândirii. Pictor şi grafician, spion în favoarea Aliaţilor în cel de al doilea război mondial, George Tomaziu a cunoscut ororile războiului dar şi infernul Gulagului românesc postbelic. Activitatea de rezistenţă îl determină pe Tomaziu să plece la Odesa, unde este decorator la Operă, dar de unde culege şi informaţii cu privire la amplasamentul trupelor germane, oferind detalii cutremurătoare despre masacrul evreilor de la Brailov, din 1942. Arestat în

1949, el este condamnat pentru înaltă trădare, la 15 ani de muncă silnică. În cei 13 ani şi jumătate cât a fost închis, George Tomaziu a trecut prin aproape toate închisorile Gulagului românesc, fiind izolat de lume şi de familie. *Jurnalul unui figurant* e o carte care caută să reordoneze evenimentele trăite în funcţie de un sens fundamental ce restituie vieţii calitatea de destin, chiar dacă autorul e mefient în a concepe existenţa sub raport telelologic; sensul existenţei e, în viziunea autorului, greu de descifrat în ţesătura ambiguă de întâmplări şi gesturi mai mult sau mai puţin aleatorii pe care fiinţa şi le asumă, sub imperiul unui hazard implacabil. De altfel, această dificultate a recuperării sensului propriului destin e evocată într-o meditaţie a autorului ce se configurează ca un fel de *mise en abîme* explicativă a propriului demers autobiografic: "Obişnuiţi cu cronologiile, cu biografiile socotite adesea sumare, ne evocăm cu plăcare viaţa, ca şi când am număra un şir de mătănii din boabe prost aşezate. Un examen mai adânc ne-ar face să vedem că de fapt, ca pe o tablă de domino, căutăm confuz, sau răspundem evenimentelor după metoda probabilităţilor, piesa care va permite continuarea jocului. Într-adevăr, etapele drumului nostru au fost tot atâtea fragmente ale unui joc combinatoriu complicat de bunăvoie cu consecinţe în acelaşi timp tainice şi clare, asemănătoare genelor din comportamentul nostru biologic. Întâmplarea ne ajută doar uneori să descoperim legăturile aproape vrăjite dintre diferitele momente ale existenţei noastre şi aceasta suprapunând acele momente într-un mod destul de grosolan pentru ca să le percepem riguroasa lor complementaritate. Oricât ar fi de evidentă legătura lor, nu are nimic comun cu vreun concept de dreptate".

Modul în care memorialistul ia în stăpânire propriul trecut se realizează tocmai printr-o căutare obstinată a acelor puncte de convergenţă între diferitele momente temporale, în relevarea raporturilor tainice, echivoce, neaşteptate între conştiinţă şi lume, între eu şi propria sa alteritate proiectată pe

ecranul memoriei. O particularitate esențială a acestor pagini e, mai întâi de toate, preeminența vizualului, căci recuperarea aspectelor lumii şi a propriei interiorități se realizează prin intermediul *privirii*, o privire avidă de forme şi de culori, care absoarbe proporțiile lucrurilor în toată materialitatea lor grea, substanțială, valorizându-le în acelaşi timp, imprimându-le o anume valoare existențială. Edificator, ca posibilitate a percepției vizuale de a aprofunda dimensiunile ființei, de a conferi legitimitate ontologică şi de a suprapune imagini ale trecutului unor imagini prezente, e un fragment din finalul cărții în care, s-ar zice, eul narator şi martor îşi ia în posesie propriul său trecut mutilat; prin forța regeneratoare a privirii, care reflectă lumea dar o şi purifică, eul îşi regăseşte dimensiunile sale originare, arhetipale: "În fața îngustei suprafețe lucioase a oglinzii, care m-a luat acolo prin surprindere, s-a destrămat deodată o parte din plasa care mă ținuse prizonier fără să-mi dau seama. Rece, țâşnind dintr-un trecut uitat, lucirea m-a arătat mie însumi, aşa cum un medic ar smulge cu o mişcare îndemânatică şi rapidă pansamentul de pe o rană şi ar lăsa-o descoperită. În fața mea nu se afla doar bărbatul supus îmbătrânirii, la care mă puteam aştepta (îi urmărisem decăderea îndelung întinzându-se pe pielea ofilită a mâinilor, cu petele lor clare de un maroniu închis), puteam vedea cum se strâmbă un fost bătrân, a cărui descompunere se termina. M-am încrezut doar în sclipirea ochilor mei, o pândeam cu înfricoşare, mă temeam ca nu cumva să fie doar un joc înşelător al oglinzii".

Paginile cele mai consistente, prin autenticitatea şi vibrația lor adânc umană sunt cele care înregistrează anii de detenție. Universul carceral e radiografiat de memorialist tot sub regimul privirii, o privire ce surprinde mizeria fiziologică datorată privațiunilor, tortura psihologică şi corporală, degradarea umană sub cele mai incredibile forme ale ei. Asimilată unui hău întunecat, dominată de frig şi de teroarea morții amenințătoare, închisoarea e locul în care, în chip deloc

paradoxal, poate, cei care se dezumanizează, se descalifică moral sunt gardienii, torționarii, în timp ce condamnații, supuşi unui regim de exterminare îşi spiritualizează reacțiile şi pornirile, sub pecetea omenescului de cea mai pură anvergură etică. Agresiunea pe care o provoacă încarcerarea asupra ființei nu se materializează doar la nivelul suferinței fizice sau al limitării oprimante pe care orice spațiu închis o presupune; infernul carceral are ca efect ultim pierderea identității, alienarea nu atât de ceilalți oameni, cât de propriul sine. Lipsit de elementele specifice, de datele particulare care îi formau înainte personalitatea, redus la condiția umilitoare, degradantă a unui număr, ființei umane i se refuză chiar dreptul de a *însemna* ceva; ea e privată de un sens ordonator, de idealuri, de dorințe, semnalmentele ei nu diferențiază, ci, dimpotrivă, măresc senzația de entropie absurdă: "De la arestarea mea s-a deschis o trapă deasupra unui hău în care cad fără oprire. Nu mai există nimic în jurul meu, părinți, prieteni, mare, pădure, muzică, nimic - copilărie, ambiții, visuri - nimic sub mine, ca să mă ridic deasupra, nimic deasupră-mi - cer, soare, noapte de vară... Pentru întâia oară în viața mea, când mă aflu lipsit de toate, jupuit şi golit: nici amintiri, nici dorințe, nici identitate, nici aşteptarea vreunui eveniment oarecare, nici importanța acordată vreunei întâmplări".

"Cei trei F. ai detenției: foame, frig, frică" nu au reuşit, şi cartea lui George Tomaziu o dovedeşte din plin, să desăvârşească dezumanizarea acestor oameni de o voință deosebită, care şi-au propus să-şi domine suferințele fizice prin exerciții spirituale (memorarea unor versuri, rugăciunea, învățarea unor limbi străine etc.).

Privită din această perspectivă, cartea lui Tomaziu e şi o carte a salvării, în măsura în care suferința devine ea însăşi o modalitate soteriologică, o cale de purificare şi, implicit, de mântuire, un mod de a supra-vieți într-o lume în care norma e dată de agresiunea perpetuă asupra conştiințelor, de refuzul

individualizării. În acest fel, în afară de valoarea sa documentară, de virtuțile referențiale vădite pe care o percepție de mare acuitate le imprimă textului, *Jurnalul unui figurant* impune şi prin calitățile sale epice, prin intensitatea confesiunii sau prin rafinamentul descripției. Echilibrul memoriei afective, stilizarea, în limitele autenticității, a scriiturii, jocul subtil între autobiografie şi dimensiunea metafizică, între concret şi simbolic - dau dimensiunile fundamentale ale acestei cărți ce transcrie în mod verosimil traiectoria unui destin exemplar.

Luiza Carol

Luiza Carol împărtăşeşte destinul celor siliţi să renunţe, la un moment dat, la o cetăţenie, la o limbă şi la o cultură, pentru a se dedica altei limbi, altei culturi (cea ebraică), păstrând însă mereu în sine nostalgia persistentă a limbii, literaturii şi culturii româneşti. Autoare a mai multor cărţi pentru copii, Luiza Carol scrie şi poeme ale maturităţii şi gravităţii existenţiale, în care angoasa e transcrisă în tonuri delicate, de o sugestivă transparenţă scripturală.

În poemele Luizei Carol din volumul *Jurnalul fericirii mele* sunt uşor de identificat două constante, stilistice şi tematice deopotrivă. E, mai întâi, vorba de o temă, obsesivă, recurentă în mod semnificativ, a memoriei, o memorie netrucată, de o sinceritate liminară, ce-şi propune să limpezească, să aducă în prezent stări de spirit, nelinişti şi fervori revolute. O a doua temă e cea a cuvântului încărcat cu poeticitate, ce caută să desluşească misteriile lumii ori să dea glas nevoii eului de a-şi regăsi propria identitate, propriile repere ontologice într-o lume supusă

disoluției şi anomiei. Evident, celor două teme le corespund prelucrări stilistice distincte. Recuperarea trecutului e transcrisă, de pildă, într-o scriitură grațioasă, calofilă, ce îmbină retorica amintirii cu caligrafierea unor stări de spirit aflate în pragul inefabilului. Rezultă de aici poezii marcate de suavitate şi delicatețe, scrise într-un registru al beatitudinii senzoriale. În schimb revelațiile scripturale desemnate de tema cuvântului sunt notate într-o imagistică mult mai apăsată, în care suavitatea îşi precizează energiile semantice cu mai multă vigoare iar dinamismul senzorial e mai apăsat.

De altfel, nu de puține ori, cele două teme se contaminează, îşi apropie înțelesurile, pentru că, adesea, poeta scrutează dilemele glisării dintr-o limbă (cea română) într-alta (cea ebraică) făcând recurs tocmai la amintire. Alura confesivă a unor astfel de versuri e neîndoielnică, amintirea căpătând însă aici conotații filosofice suficient de clare: "ceea ce numim noi trandafir/ sub un alt nume poate fi numit/ dacă facem o traducere/ adică dacă scufundăm trandafirul adânc/ în valurile memoriei noastre/ până când el atinge fundul oceanului/ acel mâl al necreatului şi nenumitului/ iar apoi îl aducem iar la suprafață/ umed şi renăscut într-o altă limbă// dar mai e oare acelaşi trandafir?" (*Ceea ce numim noi trandafir*). Pe de altă parte, translația dintr-o limbă în alta, traducerea, cu alte cuvinte, are conotații aproape existențiale, capătă culoarea afectelor, în măsura în care trecerea de la un sistem lingvistic la altul presupune şi trecerea de la o *imago mundi* la alta. Sunt lumi paralele pe care orizontul traducerii le face să se intersecteze, să se întâlnească în spațiul pur al cuvântului eliberator, kathartic. O poezie extrem de sugestivă în această privință e cea intitulată *Traducând poeziile altcuiva*, în care ni se revelează tocmai încărcătura ontologică a vocabulei, atât de greu de redat într-o altă limbă, într-un alt univers de semne: "e ca atunci când iubeşti copiii altcuiva/ copiii unui bărbat/ a cărui a doua soție ai vrea să devii// nu prunci/ ci copii adulți// începi să iubeşti frunțile ochii

surâsurile mâinile/ pe care ai fi vrut să le ai dar nu poți/ iubeşti toate fotografiile lor vechi şi poveştile/ despre primele plânsete pe care le-ai pierdut/ primii paşi primele cucuie/ pe care le-ai pierdut le-ai pierdut/ primii dinți primele guturaiuri/ primele iubiri primele încăpățânări/ pe care le-ai pierdut le-ai pierdut// cu cât ai vrea mai mult să semene cu tine/ cu atât începi tu să semeni cu ei/ şi cu cât îi iubeşti mai mult/ cu atât simți mai mult/ că ei n-au nevoie de tine".

Obsesia cuvântului e definitorie pentru poetica Luizei Carol, în măsura în care verbul e perceput ca o modalitate de revelare a adâncurilor ființei, dar, totodată, şi de descifrare, în grilă poetică, a străfundurilor lumii. *Învățarea* cuvintelor e resimțită de autoare ca o metamorfoză ce ascunde în sine grotescul şi suavitatea, îngemănate ca într-un palimpsest întretăiat de scrieturi ambivalente. Luarea în posesie a cuvântului devine, astfel, un exercițiu al devorantei nevoi de a cunoaşte şi a se cunoaşte pe sine, de a înțelege şi a se înțelege în modul cel mai autentic. Ilustrativ în această privință e poemul *Cuvintele ebraice asemeni fluturilor*, în care dilemele, aporiile verbului sunt tratate în caligrafia discretă a metaforei vag calofile şi livreşti, astfel încât pulsația vieții e abia bănuită, iar versul e epurat parcă de orice sugestie a referențialității: "cuvintele ebraice asemeni fluturilor/ îşi depun ouăle în dicționare/ apoi larvele lor urâte şi aproape oarbe/ lipsite de culoare şi moi/ mi se strecoară târându-se în creier/ rozându-mi-l încet şi în tăcere/ îngrăşându-şi corpurile lor dezgustătoare/ până ce adorm înveşmântate în uitare/ devin crisalide amorțite pe jumătate şi moarte// iar după un timp mai lung sau mai scurt/ (nu ştii niciodată când/ pentru că sunt imprevizibile/ aceste creaturi abominabile)/ vine un moment când țâşnesc afară/ fluturii tineri în strălucire/ beți de culoare şi de viață// de uimire îmi opresc răsuflarea/ neîndrăznind să-i ating/ cu sunetul vocii mele răguşite şi tremurânde/ ca nu cumva să le scutur de pe aripi/ pulberea uşoară de magie".

Recompunând, prin imersiunea memoriei în abisurile trecutului, fragmente de timp, de ființă deci, poeta nu e mai puțin atentă la ritmurile prezentului, la cotidianitate. Ochiul său percepe, cu tulburătoare acuitate, agresiunea concretitudinii asupra făpturii, figurația absurdă a unei lumi în care s-a instaurat anomia şi dispreţul faţă de orice logică a umanului, a demnității şi eticii; coşmarul istoriei e înregistrat într-o notă de dramatism patetic, ca într-o *Nocturnă în la minor*, în care inefabilul muzicii se întretaie cu zgomotele alienante ale unei istorii delirante şi declinante: "Chopin îmi curge din degete/ cuprinzându-mă pe mine şi motanul/ într-o sferă de muzică transparentă/ simt motanul torcându-mi pe picior/ bucurându-se de legănatul pedalei/ Chopin vibrează în gâtlejul lui/ simt briza prin fereastra deschisă/ aud valurile Mediteranei/ ritm în ritm vis în vis sferă în sferă// deodată un elicopter peste acoperiş/ trece în sfera lui imensă de zgomot/ venind probabil din Liban/ ducând probabil victime la bord/ durere şi teamă moarte şi nebunie/ în sfera lui imensă de zgomot// degetele mele continuă să se mişte/ simt motanul torcând/ cu gâtul lipit de piciorul meu/ sfera mea fragilă transparentă/ continuă să vibreze în zgomotul înnebunitor/ sferă în sferă vis în vis ritm în ritm".

Vorbind, în postfața cărții, despre poemele Luizei Carol, Valentin Taşcu observă că această carte (*Jurnalul fericirii mele*) este "un jurnal pur şi simplu, transfigurat poetic, purificat de emoția prea dominantă, fiind tocmai de aceea o rezultantă a *inefabilului*. (…) Luiza Carol reuşeşte paradoxul, cum spuneam al unui *inefabil concret*. Este aproape de necrezut, dar poeta ajunge cu purificarea frazei poetice până la nivelul obiectelor poeziei, ocolindu-le pe acestea, deşi, de regulă, chiar ele se supun acestei încercări euthanasice". Evident, poeta are suficiente resurse, imaginative dar şi stilistice, pentru a trasa, în versurile sale, un itinerar inițiatic al cuvântului ce îşi caută identitatea proprie şi legitimitatea ființei înstăpânite de verb. O mitologie a cuvântului şi, în egală măsură o mitizare a trecutului

ni se revelează aici, cu îndreptățirea vocabulei încărcată de poeticitate, aptă, adică, să capteze inefabilul şi grotescul existenței.

Dinu Zarifopol

Din categoria scrierilor "de sertar" face parte şi tetralogia epică a lui Dinu Zarifopol *Naufragiul* (*Naufragiul*, *Moartea lui Levi*, *Şah la rege*, *Crima generalului*) în care autorul caută să circumscrie o întreagă lume revolută, cu tabieturi, tipuri, situații, plasând-o într-un context socio-istoric specific, imaginat cu destulă veridicitate şi autenticitate a culorii locale. Romanele lui Dinu Zarifopol se vor o cronică "de familie", subiectivă, în ciuda obiectivității programatice, purtând amprenta afectivității în descrierea societății româneşti din timpul şi de după al doilea război mondial. *Naufragiul* e, în mod vădit, o carte a declinului unei clase sociale (aristocrația) sub presiunea unor evenimente istorice inevitabile, de un tragism cutremurător. Conacul familiei Sumariotis e unul dintre nucleele spațiale care coagulează în jurul său aventura exterioară şi interioară a numeroaselor personaje de aici (Iorgu Sumariotis, nepotul său Dan, Marie-Rose, Vincent Renda, Zulnia Balasan etc); acestui nucleu i se alătură capitala județului moldovean şi spațiul Bucureştilor cu

personaje pitoreşti din clase sociale diferite (fraţii Racovitză, regele, generalul Balasan, Sidonia Drăguşin, Ana Pauker etc.).

Desigur, o construcţie narativă atât de impunătoare, cu o multitudine de planuri epice, cu personaje atât de numeroase e greu să-şi găsească o coerenţă care s-o facă viabilă în lipsa unei viziuni de ansamblu, panoramice. Din păcate, autorul nu beneficiază de o astfel de viziune; nu de puţine ori evoluţia unor personaje capătă un curs neverosimil, destinul lor se întrerupe brusc ori deviază într-o direcţie imprevizibilă, fără un suport ontologic sau logic prea limpede. Reuşitele acestui ciclu romanesc se vădesc, însă, în crearea unei *atmosfere* autentice a unei lumi crepusculare, în sugerarea unei dinamici a istoriei cu logica ei implacabilă, cât şi în unele descrieri de natură realizate în tuşe foarte vii, naturale. Aceste descrieri, puse în conjuncţie cu trăirile câte unui personaj, au plasticitate şi dinamism, autorul aşezând accentele asupra unor detalii semnificative, prin repetiţie şi prin focalizare intensă. Undeva, la începutul unui capitol, imaginea tematică a *prafului* devine, prin decupaj descriptiv şi repetiţie, copleşitoare şi obsedantă şi, de aceea, sugestivă pentru relaţia strânsă, placentară, dintre peisaj şi personaj (Levi Bruckner): "La intervale capricios repartizate, câte o pală de vânt răscoleşte un praf negru, mărunt, care-i răneşte ochii, îi umple gura cu gust de ţărână uscată, scârboasă, îi înfundă urechile şi nasul cu o pulbere fină, îi acoperă veşmintele şi încălţările cu un strat subţire, tenace, împrăştiat uniform peste întreaga lui fiinţă. Se gândeşte că dacă drumul acesta nu ar avea sfârşit, ar pieri înecat în praf, copleşit de praf, înăbuşit de praf, aşa după cum unii mor înecaţi sau îngheţaţi, sau supţi de mâlul vorace".

La fel de sugestive sunt descrierile unor interioare, cu fixarea patinei timpului şi a unor obiecte cărora memoria afectivă pare a le conferi străluciri emblematice pentru aceia care le întrebuinţează. Laitmotivul *naufragiului* e desemnat şi prin inventarierea minuţioasă a distrugerilor săvârşite la

Rămureni, distrugeri ce prevestesc descompunerea acestei lumi patriarhale, idilice şi instaurarea alteia, triviale, materialiste, incapabilă de extaz idealizant ("Dimineaţa, găsim una sau câteva mobile înapoiate pe furiş, într-o stare mai mult sau mai puţin jalnică. Canapele cu telurile desfundate, atârnând ca muştele unui cadavru indecent, mese şi scaune văduvite de câte un picior, oglinzi ciobite, dulapuri fără rafturi şi cu uşile atârnând în câte o balama, servicii de masă desperecheate şi înjumătăţite, lenjerie de pat murdară, în sfârşit tot ceea ce conştiinţa celor care şi le apropriaseră îi împingea să le restituie măcar în parte, după întoarcerea stăpânilor fugiţi").

Pe fundalul unei astfel de realităţi agonice, dezarticulate, se detaşează profilul caracterologic al lui Vincent Renda, alter-ego al autorului, raisonneur şi martor al acestei lumi. Vincent Renda e o fire contemplativă, adesea abulică, o conştiinţă meditativă, ce caută zadarnic să înţeleagă tainicele resorturi ale unei istorii demonice, care pune stăpânire pe lumea în care trăieşte. O bună parte din roman e alcătuită chiar din reflecţiile memorialistice ale lui Vincent, care caută să înregistreze cu suficientă acuitate atât metamorfozele realităţii în care îşi înscrie devenirea, cât şi propriile reacţii la agresiunile Timpului. În primul rând, Vincent însuşi e, la început, foarte mefient cu privire la sinceritatea notaţiilor sale; el e conştient că între trăire şi scris se produce un foarte semnificativ glisaj, un decalaj care nu îngăduie spontaneităţii să se manifeste în chipul cel mai plenar. Mai târziu, el consideră jurnalul ca pe o modalitate de mântuire, de salvare a fiinţei în momentele ei de cumpănă, de restrişte spirituală şi morală. Rolul kathartic al jurnalului derivă din deplasarea răului din domeniul organicului în spaţiul spiritualizant al textului, care eufemizează contururile prea apăsate ale concretului: "(...) mi s-a părut în trecut că jurnalul este doar mijlocul de a simţi, de a prezenta o imagine falsă a persoanei tale, de a fi indulgent cu tine şi sever cu ceilalţi, de a strecura pe nesimţite elogii la comportarea ta, de a a te pune în

valoare uzând de modestie. N-am crezut în sinceritatea celor care ţin jurnal şi vorbesc despre ei şi contemporanii lor. Treptat m-am văzut silit să-mi revizuiesc părerea. Atunci când eşti bolnav sufleteşte, aşa cum sunt eu acum, jurnalul e un soi de terapeutică, de pilulă amară dar necesară. Nici prin cap nu-ţi trece să mai mistifici adevărul în favoarea ta. Dimpotrivă, împingi bisturiul cât mai adânc şi încerci să elimini tot ce e putred cu propriile-ţi mâini!".

Dincolo de retorismul strident al acestor "adevăruri" atât de evidente, se poate constata o voinţă extrem de vie de autocontemplare, de regăsire a adevăratei identităţi, de sondare a profunzimilor eului său neliniştit şi contemplativ. Pe de altă parte, Vincent Renda doreşte chiar să-şi concretizeze experienţele biografice într-o carte, o carte document, în care să fie reconstituit declinul lumii în care trăieşte ("Mă simt copleşit de o aprigă dorinţă de a scrie o carte în care să descriu această lume şi sfârşitul ei, fiindcă am fost un martor contemplativ al agoniei sale. Un roman. Un roman cu o putere de evocare covârşitoare"sau, în altă parte: "Ceea ce în minte îţi apare ca minunat, după ce se aşterne pe hârtie nu mai are nici un haz. Aş vrea să scriu o carte totodată sentimentală şi cinică, brutală şi subtilă, descriptivă şi dinamică. Nu reuşesc. Nu reuşesc încă. Nu-mi pot accepta eşecul definitiv. Ratarea. Îmi lipseşte talentul? Sau poate geniul. Un geniu poate fi lipsit de talent? Cred că da. Atunci când gândeşte perfect, dar se exprimă lamentabil!").

Dinu Zarifopol este, fără îndoială, în ciuda scăderilor pe care n-am ezitat să le notăm, un scriitor înzestrat cu putere de observaţie şi cu simţ epic. Există, în tetralogia sa, pagini de certă expresivitate, după cum există şi moloz. De-aceea, impresia de nedesăvârşire, de "şantier" epic e persistentă; dacă ar fi fost cizelat, edificiul narativ ar fi arătat altfel. Vastitatea întreprinderii face însă ca acesta să aibă un caracter oarecum nebulos, luxuriant, adesea confuz. Cu toate acestea, *Naufragiul* e

o carte în bună măsură revelatoare pentru destinul unei lumi crepusculare, condamnate de istorie.

Cuprins

Argument

I. Poezie

Geo Dumitrescu
Nichita Stănescu
Ştefan Augustin Doinaş
Marin Sorescu
Leonid Dimov
Ion Horea
Ana Blandiana
Dinu Flămând
Adrian Popescu
Mariana Bojan
Dumitru Mureşan
Dorin Tudoran
Mircea Cărtărescu

Emil Hurezeanu
Traian T. Coşovei
Ion Mureşan
Ion Stratan
Aurel Pantea
Florin Iaru
Nichita Danilov
Liviu Ioan Stoiciu
Lucian Vasiliu
Viorel Mureşan
Andrei Zanca
Mircea Petean
Carmen Firan
Ion Vădan
Gheorghe Izbăşescu
Simona-Grazia Dima
Romulus Bucur
George Vulturescu
Cassian Maria Spiridon
Daniel Corbu
Ion Tudor Iovian
Cristian Popescu
Ioan Es. Pop
Daniel Bănulescu
Caius Dobrescu
Lucian Vasilescu
Ruxandra Cesereanu
Simona Popescu
Andrei Bodiu
Augustin Ioan
Marius Ianuş
Horia Gârbea
George Arun
Iustin Panța

Nicolae Coande
Ioan Radu Văcărescu
Dumitru Crudu
Rodica Draghincescu
Vasile Baghiu
Emilian Galaicu-Păun
Floarea Țuțuianu
Radu Sergiu Ruba
Adrian Suciu
Judith Meszaros
Alexandru Uiuiu
Lucian Scurtu
Cristina Cîrstea
Virgil Leon
Ioan Vintilă Fintiş
Gheorghe Mocuța
Letiția Ilea

II. Proză

Lucian Blaga
Ion Vlasiu
Mariana Şora
Ştefan Bănulescu
Petre Baicu
Florența Albu
Mihai Sin
Ioan Groşan
Răzvan Petrescu
Răsvan Popescu

III. Critică şi istorie literară

Alexandru Paleologu
Nicolae Manolescu
Eugen Simion
Andrei Pleşu
Mircea Zaciu
Marian Papahagi
Mircea Martin
Ion Pop
Laurenţiu Ulici
Gheorghe Grigurcu
Lucian Raicu
Alexandru George
Livius Ciocârlie
Ion Vartic
Liviu Petrescu
V. Fanache
Mircea Muthu
Mircea Popa
I.Cheie-Pantea
Dan Mănucă
Cornel Moraru
Mircea Mihăieş
Radu G. Ţeposu
Al. Cistelecan
Gheorghe Crăciun
Ion Simuţ
Ştefan Borbély
Nicolae Oprea
Alexandru Muşina
Gheorghe Perian
Mihai Dragolea
Traian Ştef
Ioan Milea
Diana Adamek

Liviu Malița
Mircea A. Diaconu
Sanda Cordoș

IV. Scriitori români din exil

Alexandru Vona
Monica Lovinescu
Virgil Ierunca
Paul Goma
I.Negoițescu
Ioan Petru Culianu
Gelu Ionescu
Alexandru Lungu
Horia Stamatu
Ilie Constantin
Gabriela Melinescu
D. Țepeneag
Leon Volovici
George Tomaziu
Luiza Carol
Dinu Zarifopol